Ludwig Wittgenstein
Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa

Esta obra es muy particular dentro de las publicaciones wittgensteinianas. En primer lugar, por el interés general y profundo, también extrafilosófico, de los temas que trata. Además, por la facilidad con que lo hace, que no suele ser habitual en la obra directa de Wittgenstein, por la peculiaridad de su elaboración y edición asistemática y entrecortada.
Se trata de apuntes de alumnos y amigos, que, naturalmente, resumen y simplifican, en lo que pueden, el pensamiento del maestro, expuesto en clases y conversaciones, sobre el lenguaje estético, normalmente un interjeccionismo sentimental que no se autorreconoce así; sobre el lenguaje psicoanalítico, una mitología poderosa por su vano atractivo; y sobre el lenguaje religioso, que trata sobre unos referentes y responde a vivencias tan extrañas y graves que para tratarse de un error sería un error demasiado grande.
La introducción del profesor Isidoro Reguera, catedrático de filosofía de la Universidad de Extremadura, relaciona las cuestiones aquí planteadas con el contexto entero de la obra wittgensteiniana.

ISBN 84-7509-807-X
46022
9 788475 098074

Diseño: Eskenazi & Asociados

Lecciones sobre estética, psicología y creencia religiosa L. Wittgenstein

22

Ludwig Wittgenstein
Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa

Introducción de Isidoro Reguera

Paidós I.C.E. | U.A.B.

Wittgenstein

Pensamiento Contemporáneo 22

PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO
Colección dirigida por Manuel Cruz

1. L. Wittgenstein, *Conferencia sobre ética*
2. J. Derrida, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*
3. P.K. Feyerabend, *Límites de la ciencia*
4. J.F. Lyotard, *¿Por qué filosofar?*
5. A.C. Danto, *Historia y narración*
6. T.S. Kuhn, *¿Qué son las revoluciones científicas?*
7. M. Foucault, *Tecnologías del yo*
8. N. Luhmann, *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*
9. J. Rawls, *Sobre las libertades*
10. G. Vattimo, *La sociedad transparente*
11. R. Rorty, *El giro lingüístico*
12. G. Colli, *El libro de nuestra crisis*
13. K.-O. Apel, *Teoría de la verdad y ética del discurso*
14. J. Elster, *Domar la suerte*
15. H.G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*
16. G.E.M. Anscombe, *Intención*
17. J. Habermas, *Escritos sobre moralidad y eticidad*
18. T.W. Adorno, *Actualidad de la filosofía*
19. T. Negri, *Fin de siglo*
20. D. Davidson, *Mente, mundo y acción*
21. E. Husserl, *Invitación a la fenomenología*
22. L. Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*

Ludwig Wittgenstein

Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa

Introducción de Isidoro Reguera

Ediciones Paidós
I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona - Buenos Aires - México

Título original: *Wittgenstein Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*
Publicado en inglés por Basil Blackwell, Oxford

Traducción de Isidoro Reguera

Cubierta de Eskenazi & Asociados

1.ª edición, 1992

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1966 by Basil Blackwell, Oxford
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona, e
Instituto de Ciencias de la Educación
de la Universidad Autónoma de Barcelona, 08193 Bellaterra

ISBN: 84-7509-807-X
Depósito legal: B-35.718/1992

Impreso en Nova-Gràfik, S.A.,
C/ Puigcerdà, 127 - 08019 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

SUMARIO

Introducción: Contra la arrogancia filosófica. *Isidoro Reguera* 9
I. La estética, un interjeccionismo sentimental . 10
1. La primera idea de estética 10
2. La estética no es estética 11
3. La estética no es psicología 12
4. ¿Qué es la estética? 14
II. El psicoanálisis, una mitología poderosa 24
III. La religión, para ser un error, es un error demasiado grande 39
1. La especificidad de lo religioso: algo distinto a la razón 39
2. El lenguaje religioso: su único sentido es el no sentido 42
3. ¿Qué es la religión? 48
Obras citadas de Wittgenstein 57

LECCIONES Y CONVERSACIONES SOBRE ESTÉTICA, PSICOLOGÍA Y CREENCIA RELIGIOSA

Prefacio 61
Lecciones sobre estética 63
De una lección correspondiente a un curso sobre la descripción 109
Conversaciones sobre Freud 115
Lecciones sobre creencia religiosa 129

INTRODUCCIÓN

CONTRA LA ARROGANCIA FILOSÓFICA

Las páginas de este libro sacan a la luz una serie de apuntes de alumnos y amigos de Wittgenstein sobre clases o conversaciones suyas. Los apuntes no son buenos (son apuntes), son desordenados, incluyen mucho innecesario y a veces les falta algo esencial para saber qué se dice o a qué viene siquiera lo que se dice, etc. El beaterio de un textualismo romo común a todos los editores ingleses de Wittgenstein hace que la estructura formal de esta obra, como la de casi todas las que han organizado ellos para su publicación, contribuya por su desorden al halo de impenetrabilidad de su filosofía. Todo esto vuelve imposible una traducción elegante (de ésas que parecen buenas), porque el original no lo es. Tampoco una traducción ha de pretender, creo yo, enmendar la plana ni al contenido ni al estilo del original, sino, más bien, ser fiel en todo lo posible a ellos.

A pesar de todo esto, a pesar de ellos mismos, estos apuntes son interesantísimos, de lo más interesante de la obra publicada de Wittgenstein, sobre todo por la relativa rareza de los temas mismos dentro de ella; además, algo deben de conservar de la frescura de lo que habían de ser las clases y conversaciones de Wittgenstein... Por lo que parece por ésta y otras obras del mismo cariz escolar o coloquial, Wittgenstein casi se expresaba más claramente de palabra que por escrito. También puede ser que las mentes no excelsas, por lo que se ve, de estos wittgensteinianos apuntantes, caricaturicen un tanto el pensamiento de Wittgenstein debido a las inevitables apreturas en su trabajo de comprensión, aprehensión, de las profundidades del maestro.

Lo que sigue quiere ser una introducción no sólo a este libro, sino a los temas de este libro en el pensamiento entero del autor. Para ello pergeño, en lo posible, un estudio de las líneas generales y esenciales de cada uno de los cuatro temas en la obra entera publicada de Wittgenstein. Creo que con esta labor de contextualización se hace un gran favor al públi-

co realmente interesado. Al otro, de todos modos, le daría lo mismo. Y para prólogo, es suficiente el del editor inglés en ambos casos.

I. La estética, un interjeccionismo sentimental*

1. *La primera idea de estética*

«En arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada» (VB 50). Esta frase parece típica de la primera filosofía de Wittgenstein, donde sería radicalmente verdad. Pero no: es de unos años (1932 a 1934) en que ya tenía un concepto diferente de la estética, aunque con muchos puntos de acuerdo todavía con el anterior. El «primero» y el «segundo» Wittgenstein no son personas diferentes, el talante básico es el mismo en ambas filosofías suyas: la que va hasta 1930, y la que sigue a partir de ahí.

En su primera filosofía, la estética se identificaba con la ética (y con la religión) en lo místico e indecible, como una consideración *sub specie aeternitatis* de las cosas, no *en* el espacio y en el tiempo, sino *con* el espacio y el tiempo. Cada cosa resalta en su momento en nuestra consideración como si fuera la única en el mundo: con y contra el mundo entero y total, desdibujado, convertido en mero trasfondo suyo. Es un modo de hablar, pero que describe bien una experiencia (extática) estética, que en los *Diarios*, quizá por ser más usual, Wittgenstein describe como modélica de la experiencia ética (y religiosa). La estética (como la ética y la religión) proporcionaba al hombre un talante superior, distante y sereno, ataráxico y feliz, en la experiencia de los aconteceres. De la necesidad Wittgenstein hacía virtud, con el estoicismo característico de esta cultura judeocristiana, nunca mejor mencionada que en el caso del judeocristiano vienés. Con la elegancia intelectualista de siempre, lo bello, lo bueno y lo

* Otros textos sobre estética: T 6.4 – 7; DF 123-142; VB *passim*.

verdadero coinciden en lo absoluto, en lo místico, una vez que se renuncia al mundo por una vida también absoluta, pura, imposible pero tendencial, en el no-espacio y no-tiempo, cuyo ejemplo más accesible y directo, decimos, es el de la contemplación estética.

2. *La estética no es estética*

«En arte es difícil decir algo mejor que no decir nada»... Y ¿qué es la estética sino hablar de arte? En principio pongámonos de acuerdo en que una cosa es el arte, otra la estética y otra la filosofía: el arte es la obra de arte, la estética es el hablar sobre el arte, y la filosofía es el hablar sobre el hablar sobre el arte. El arte sería una práctica; la estética, un lenguaje-objeto sobre esa práctica; y la filosofía, un metalenguaje sobre ese lenguaje. La estética intentaría describir y explicar el arte; y la filosofía, analizar y criticar ese lenguaje sobre el arte en vistas a su sentido, significado y verdad. Esto traduciría bien el pensamiento del segundo Wittgenstein, del que surgen estas lecciones de 1938. Con ello las palabras del comienzo se refieren directamente a la estética, aconsejándole silencio. No por los motivos místicos de antes, sino, simplemente, porque es imposible hablar de arte, de un objeto tan poco claro y definido, si no se clarifica previamente (como él supone de la estética) el contenido real de sus conceptos fundamentales.

En ese sentido, para bien o para mal, la estética de estas lecciones que presentamos no es estética. La estética normal habría de diluirse en simple habla (charla) sobre el arte, sin pretensión ninguna de nada. La estética de Wittgenstein no es más que filosofía de Wittgenstein. Crítica sí, pero no del arte, sino del lenguaje sobre el arte. Se trata de la filosofía típica y peculiar de este autor, que ejercita sobre la estética como un juego de lenguaje más, igual que lo hace sobre el del psicoanálisis o el de la religión, en tanto lo que tienen todos, sobre todo, de psicologistas. Sus lenguajes preferidos de crítica fueron siempre el de las matemáticas y el de la psicología, predo-

minando el primero en los primeros tiempos, también de su segunda filosofía, y el segundo, en los segundos, en general, hasta el mismo día anterior a su muerte. Ambos, como campos privilegiados de análisis de lo que le interesa: la base regulada del comportamiento humano (juegos, técnicas) y los fantasmas interiores que oscurecen el pensar (actos psíquicos, imágenes metafísicas), respectivamente.

Así que, realmente, el contenido de este libro no es más que análisis lingüísticos (en el *pendant* psicológico) de los tres temas: estética, psicoanálisis y religión. Wittgenstein pretendía sobre todo limpiar de telarañas metafísicas (absolutos como lo «bello», el «inconsciente» o la «verdad») el supuesto interior (imágenes) y el exterior (lenguaje) del hombre, para preparar a éste a una vida y a un pensar diferentes.

3. *La estética no es psicología*

Y así entendida, la estética (metaestética o filosofía), como ejercicio de análisis filosófico sobre el lenguaje y las imágenes (interiores) que genera el arte, se comprenderá también que nada tenga que ver con una ciencia cualquiera (psicología sobre todo) de lo bello, que nos adoctrine sobre lo que es o ha de ser bello, o no es. Idea ridícula: «Supongo que también habría de incluir entonces qué clase de café sabe bien», dice Wittgenstein (11).

La estética no es psicología, ni una rama de la psicología, a pesar de lo que espera la gente de esa ciencia menor como panacea universal de cualquier explicación definitiva de supuestos fenómenos interiores que pretendidamente sucedan en la contemplación estética. Las cuestiones estéticas, a pesar de habérselas con sensaciones o sentimientos como la psicología, nada tienen que ver con los modos y experimentos psicológicos. La pretendida «mecánica del alma» no llevaría en estética sino a un extravagante «husmear un mecanismo» (o «supermecanismo») en vana persecución de una causa (única además: «la causa») que explicara fenómenos como el de la «perplejidad» que uno siente ante una fuerte emoción

artística. Se rastrea o se quiere detectar la huella de un mecanismo (interior) del que el suceso pueda explicarse por concomitancia con otras partes o elementos de esa máquina. Ese mecanismo lo constituirían, en cada caso, «una serie de fenómenos causales concomitantes» (17), estéticos aquí, y formaría parte, a su vez, de un supermecanismo interior responsable del «yo»: la psique, dentro de mí, o, en último extremo, más dentro de mi que mi mismo, Dios mismo, etc. Ese supermecanismo causal habría de ser como siempre, me imagino, punto fijo de mis certezas, *causa sui*, causa primera, etc., y cualquiera de las cosas que se le han ocurrido a la tradición, aunque en realidad nadie sepa nunca exactamente de qué o quién podría tratarse, Wittgenstein menos que nadie, por supuesto (15). La gente, en general, pretente rastrearlo por doquier, y la gente más cultivada desde fenómenos más cultos, como el estético, que vemos desde la psicología, o como el de la necesidad lógica o determinismo causal que Wittgenstein desmenuza en la inferencias matemáticas: un ideal inflexible superestricto o superrígido de la lógica o de la física, que hace de ese tipo de conocimiento fisicomatemático, para complejo de la psicología, el tipo ideal de conocimiento científico, y del conocimiento científico, a su vez, el ideal absoluto del conocimiento sin más.

Se trata de ideales, como el de la «causa», por ejemplo, que van manteniéndose gratuitamente unos a otros en el vacío. En estética habrá siempre un «porqué» (motivo práctico), es de suponer, pero nunca una «causa» (entidad metafísica) (14); y los porqués son inmensamente latosos de explicar: habría que describir y comparar innumerables casos, por ejemplo, de experiencias de disgusto estético para saber su porqué, y ponerse además de acuerdo sobre él, que nunca sería algo fijo, exacto e identificable como un eslabón de la cadena de un pretendido mecanismo causal, o como ese mecanismo mismo respecto del supermecanismo, etc. En psicología hay causas porque cree en mecanismos causales; o sea, porque hace una traslación ilícita de la metodología científica dura a un objeto tan blando que no se ve, del que no se tiene prueba alguna, aunque guste imaginárselo: el alma, el inconsciente,

la inteligencia o cualquier otro (super) mecanismo. La psicología pretende constituirse entonces en una mecánica del alma, decimos, de acuerdo con el ideal científico de Newton para la naturaleza, que ya sus contemporáneos trasladaron al interior del hombre en una especie de geografía mental o anatomía del espíritu, pero sin los lastres metafísicos que arrastra cierta psicología crédula, sobre todo en el tiempo de Wittgenstein. Digámoslo claramente: la psicología o es ciencia o no es nada; y como ciencia, si lo fuera, no tendría relevancia filosófica, es decir, conceptual alguna. Sus objetos de análisis no son los que inquietan al pensador; el problema de sentido no es nunca un hecho científico medible en el plano de la actividad del sistema nervioso o en el nivel experimental que sea, sino el contenido conceptual (la esencia) que generan los variadísimos usos de un término: aquello con lo que puede responderse a la pregunta fundamental siempre de «qué es algo» (no construido); el dolor, por ejemplo, no es una excitación nerviosa sino para el científico: esa definición es irrelevante esencial(conceptual)mente, aunque sirva para quitar el dolor y por ello mismo: porque sólo sirve para eso; el dolor que nos importa es otra cosa más compleja en el uso social de ese término. «La *esencia* viene expresada en la gramática» (IF, I, 371).

4. *¿Qué es la estética?*

Para tener una idea primera de esta peculiar concepción de la estética consideremos una «definición» típicamente wittgensteiniana de ella (tampoco nosotros buscamos ninguna definición esencialista, sino sólo aclararnos lo más posible): «Sé exactamente lo que sucede cuando alguien que entiende mucho de costura va al sastre, sé también lo que sucede cuando va alguien que no entiende nada de costura: qué dice, cómo actúa, etc. Eso es estética» (7). Esto ya nos pone sobre aviso de que no estamos en el terreno normal de los habladores de arte, como decíamos. Lo importante, tanto en la realización de la obra de arte por parte del artista, como

en su contemplación por parte del espectador o crítico (el esteta), no son los sentimientos supuestamente íntimos que les embargan, ni el lenguaje etéreo, por fuerza, que pretenda expresar o describir esas oscuridades anímicas, sino sus reacciones prácticas, qué hacen, incluso, y sobre todo, qué hacen o qué quieren hacer con las palabras que dicen. Si interesa el lenguaje estético no es por su significado, que no lo tiene, sino por su inclusión como acto de habla en el propio proceso de la creación o contemplación artística. No por su referencialismo, pues, sino como reacción espontánea inclusa en el proceso total del arte, y que se manifiesta modélicamente en forma de interjección. «Las palabras son también acciones» (IF I, & 546).

Un ejemplo: suponiendo que su patrona considere bonita una pintura que usted encuentra horrible, ello no quiere decir que haya contradicción entre ustedes. ¿Qué significa en realidad su gusto y el de su patrona? ¿Qué hay detrás de ellos? «Ella limpia el cuadro cuidadosamente, lo mira a menudo, etc. Usted quiere arrojarlo al fuego.» Éste es el típico ejemplo que habla de lo tonta que es la filosofía a veces. «¡Como si cosas tales como "Esto es horrible", "Esto es bonito" fueran el único tipo de cosas que se dicen siempre!» Pues no, decir que es bonita o que es horrible una pintura (las categorías metafísicas de lo bello o lo feo), y que lo diga mi patrona y yo respectivamente, es un caso más entre otros, un caso determinado. ¿Y si lo imagináramos al revés? Pues no pasaría nada, no cambiarían las cosas, simplemente serían otras (11). Ni lo bello ni lo feo existen en absoluto, de una vez por todas, ni la opinión de mi patrona ni la mía son esenciales y de una pieza. Para Wittgenstein no hay nada *realmente* así o asá, como veremos.

La estética no es ciencia. (No es psicología.) La estética no es siquiera estética. ¿Qué es la estética?... Las definiciones vistas hablan de un fenómeno intelectual complejo y, como tal, indefinido. Como sucede en cualquier caso, no vale de nada buscar una definición de «estética» a la usanza clásica, que no la hay ni la puede haber (es un ideal falso), y que, en tal caso, consistiría en una descripción inacabable de usos de esa

palabra en innumerables contextos diferentes. La cuestión, pues, está mejor planteada así: ¿en qué consiste la estética? ¿Cuál es el campo de análisis de este juego filosófico y cuáles sus criterios de descripción (o explicación)? Porque, eso sí es, más o menos, lo mismo en cada caso. Por lo menos Wittgenstein sí se atreve a caracterizarlo, aunque con no mucha más exactitud (otro ideal falso siempre) que la de la «definición» vista. Veamos.

El objeto de la estética

El objeto de la estética como ejercicio analítico filosófico habría de ser las palabras y los sentimientos que pretende expresar: se analiza el lenguaje sobre el arte y los procesos de creación y recepción a que remite, en busca, respectivamente, de su auténtico sentido (el que tienen de hecho, no el que pretenden tener) y realidad (lo que son de hecho, no lo que imaginamos). Pero para eso justamente hay que olvidarse de las palabras y de las imágenes (interiores), que de modo siempre diferente e imprevisible se ríen de nosotros, juegan con nosotros, nos colocan trampas (1); y siempre parecen significar o remitir a entidades metafísicas de las que no hay prueba alguna, haciendo buena, con ello, aquella vieja (septiembre de 1913) máxima nietzscheana de Wittgenstein: «Desconfianza frente a la gramática es la primera condición para filosofar» (DF 183). Para describir las palabras y ver qué significan de hecho, o bien son de nuestra cultura y momento histórico y exigen un recorrido inacabable por los innumerables juegos en que puede aparecer hoy cada una, o bien son de otra cultura o de otro momento cultural, de otro juego étnico o histórico, que habría que empezar por describir entero. «Las palabras que llamamos expresiones de juicios estéticos juegan un papel muy complicado, pero muy definido, en lo que llamamos la cultura de un período. Para describir su uso... hay que describir una cultura... En cada época se juega un juego completamente diferente» (8, 9) Tarea desmesurada e imposible en ambos casos: un ideal tendencial del análisis.

Respecto a las imágenes, a la *imaginery* que parece acompañar a nuestras palabras como si se tratara de un «lenguaje internacional» que todo el mundo entiende a pesar de las diferencias lingüísticas, la cosa es igual: ese imaginismo mental, modélicamente el del pensar, en el que el pensamiento es como un fenómeno concomitante, como algo que acompañara a las palabras, es la falsa idea que nos hace creer en entidades metafísicas (actos psíquicos) que acompañaran a los sentimientos artísticos y que les sirvieran de referencia.

Nada de esto sucede de hecho con las imágenes y las palabras estéticas. Las imágenes no son imágenes de nada sino de sí mismas. Como cuando pintamos un rostro con una expresión determinada, que no es que la expresión sea un «efecto» del rostro, porque el rostro pintado no «produce» ninguna expresión (30). La expresión es el rostro mismo. ¿Es posible imaginar la expresión sin el rostro, o viceversa? Ninguna otra cosa podría producir esa expresión, ese efecto. Es lo que los conceptualistas (Kosuth) han aprovechado para establecer, con razón, que el (concepto de) arte es la obra de arte misma... Wittgenstein no cree que la imagen artística o la obra de arte produzcan, ni estén hechas para producir sentimiento alguno, como creía Tolstoi. Si valiera para eso, ¿su propia percepción sensible pertenecería o no a esos sentimientos? (VB 75). Si, sí, ¿para qué esa redundancia?: la obra sería epifenómeno de sí misma. Y si no, ¿en qué consistiría entonces? ¿Para qué desdoblar el arte? «La obra de arte no quiere transmitir *otra cosa* que a sí misma» (VB 112).

¿Qué sucede entonces? Porque, obviamente, diríamos, hay una expresión en el rostro y sentimos algo al verlo. Sucede que al hablar así parecemos (otra treta del lenguaje) separar la expresión del rostro y el sentimiento del cuadro, como si hubiera tal cosa como «expresiones» o «sentimientos» que fueran los referentes de una imagen, figurados por ella. Y no hay razón para que los haya, ni experiencia de ellos. Sucede lo mismo, en general, con las significaciones de las palabras. El hecho de que haya un término (sea cual sea su origen) parece exigir un referente real en otro mundo, psíquico o metafísico. Así ha creado nuestra cultura el mito del otro mundo y su

población de fantasmas. Con el mismo espíritu que Nietzsche, Wittgenstein arremete contra este mal antiguo: la gramática del primero era fundamentalmente histórica; la gramática del segundo, lógica... El significado de una palabra no es más que su uso en el lenguaje: un término lingüístico se va llenando de significado (contenido conceptual), se hace concepto, por los diferentes e innumerables usos que se hacen de él en los juegos lingüísticos. Y nada más: ésa es toda la realidad de los significados, algo interior al juego de lenguaje y al juego de la vida al que responde éste: una regla del juego. Creación del lenguaje y de la vida del hombre. Eso sucede con los dioses, con las grandilocuentes palabras de nuestra cultura, etc., y, en este caso, con los sentimientos y sensaciones (*feelings*) estéticos.

Para ellos valdría más un lenguaje interjectivo que no quisiera significar nada concreto, y ése es el auténtico lenguaje del arte: las interjecciones. No de otro modo funcionan de hecho las expresiones artísticas como «bello», «bonito», «bueno», etc., y todas las expresiones de valor, en general. Así se aprenden (2). Y, además, nada objetivo hay detrás que responda de ellas. Lo mismo que antes con la imagen, las palabras no significan nada más que a sí mismas como reglas de juego de un juego; el mejor ejemplo de ello, son las interjecciones, el uso o regla interjectiva, que hace que la significación de un término no sea otra que su propio énfasis. Pero parece que ese énfasis responde todavía a algo...

Quedarse en la imagen misma, en la palabra misma, no es algo paralizante para la investigación estética: es simplemente no ir más allá a un mundo metafísico interior incierto, es prescindir de ellas como imágenes o palabras *de algo*. Es lo que hay que hacer: quedarse en ellas, lo que significa anularlas en su acepción tradicional. Quedarse en ellas es, así, una vez anuladas, quedarse en los actos y prácticas que las soportan, que son ellas realmente (actos de habla). Las acciones y reacciones artísticas, no las palabras e imágenes, son, así, el objeto de la estética. De una estética analizada.

Ni la imagen ni la palabra estéticas están ahí para producir efecto ni significado alguno. Son lo que son y nada más.

Quedarse en ellas es quedarse, digamos, en el mundo del más acá, donde rige aquella máxima wittgensteiniana que hemos recordado: *Worte sind auch Taten*. Por eso, en los análisis estéticos, no habría que partir de las palabras e imágenes hacia ningún sitio, hacia una trastienda repleta de telarañas. Es al contrario: sólo lo que hay delante de ellas, digamos, es lo que les da sentido; o mejor: ellas mismas pertenecen al prefondo, al entorno (lo único con lo que contamos), a la vida misma: son acciones humanas en una trama (en un juego) social normal y normalizada, que es la que importa como *humus* de todo sentido y significado. De ahí que Wittgenstein diga cosas como éstas: «No partimos de determinadas palabras, sino de determinadas ocasiones y actividades» (3). «Nos concentramos, no en las palabras "bueno" o "bello", que generalmente no significan nada, no son más que sujeto y predicado ("Esto es bello"), sino en las ocasiones en que son dichas, en la situación enormemente complicada en que se localiza la expresión estética, en la cual la expresión estética misma ocupa un lugar casi insignificante.» (2) Así como lo verdaderamente importante cuando uno se quema es retirar la mano del objeto caliente, y no, por ejemplo, la conciencia o voluntad que quiera ponerse en ello, también «en estética lo más importante es lo que se llama reacciones estéticas» (13, 14). He ahí el objeto de la estética.

En distinguir esas reacciones, situaciones, ocasiones, acciones, etc. y compararlas, consiste todo el negocio de la clarificación estética. ¿Cómo se hace? ¿Con qué criterios e instrumentos de análisis? Ésa es la cuestión ahora, tras haber despejado el campo: encontrar un camino, un modo para la descripción y la explicación estéticas, no científicas (esencialistas), ni simplemente retóricas (estetizantes). Veamos.

La descripción estética

En estética, pero también en general, «el mejor modo de describir sentimientos es describir reacciones» (33). Sentimientos o sensaciones (*feelings* significa ambas cosas) se esca-

pan como agua entre los dedos cuando quiere saberse qué son en realidad, aparte de la entidad supuesta automáticamente en lo oscuro con el significado de sus palabras. «No me cuente usted lo que siente, que ya veo lo que hace.» ¡Qué verdad! ¡Cuánta telaraña en los esencialismos!

Aunque negara los sentimientos (que Wittgenstein no los niega) no negaría nada, porque no se sabe lo que son, porque son términos sin referencia clara. Es como en el caso visto del supermecanismo: «Se dicen constantemente en filosofía cosas como: "La gente dice que hay un supermecanismo, pero no lo hay". Pero nadie sabe qué es un supermecanismo» (15). La cuestión está en cambiar el modo de consideración de toda la estructura lingüística y conceptual: como las imágenes estéticas, que no reflejan nada sino a sí mismas, el significado de un concepto o de un término está en ellos mismos, evidentemente, como reglas del juego; no son nada (no se usan) sino su significado, y su significado no es nada sino su propio uso, multirrepetido y semejante (nada más) en los innumerables juegos de lenguaje en que pueden aparecer. Recordemos otra vez: «La *esencia* viene expresada en la gramática».

¿Qué es el peón del ajedrez, por ejemplo, sea físicamente lo que sea: de madera, de marfil, etc., de tal forma o tal otra? Una regla del juego nada más (ni menos). Nada es nada concreto, redondo, identificable sin más, «de una pieza», etc. Todo se realiza (se carga de significado, de realidad conceptual, de realidad), al límite, en el juego, en el jugar a mil juegos diferentes interminablemente: en el jugar mismo de la vida y el pensar (hablar). Este cambio de consideración es un cambio de «estilo» hacia un gramaticar «profundo», más allá de las apariencias vanas, no analizadas, de las palabras. Hay que arramblar con todo el pensar y el lenguaje establecidos: un nuevo modo de preguntar es lo importante, una nueva sintaxis. Eso, por cierto, lo vemos en el mejor arte del siglo, en el de las vanguardias, que significan cada una un intento desesperado de plantearse de otra manera las cosas, que es el mejor modo de cambiarlas radicalmente. Ese arte vanguardista ayer, hoy un tanto retórico en sí mismo. Es hora de que la filosofía haga la experiencia de las vanguardias: quizá la wittgensteiniana cuando se entienda.

El posmodernismo, por desgracia, es la negación de ellas: su fuerza no se soportaría hoy.

Cambiar a lo que sea. Cambiar por cambiar, incluso, aunque nada más sea, porque cualquier cosa es un rayo de esperanza frente a este modo caduco, gastado, aburrido, falso de ver las cosas. Algunos cambios cambian la actitud, de modo que se puede decir: «El asunto entero ha cambiado» (35). Éstos son los que hay que buscar: cambio de actitud significa cambio de estilo, de modo de pensar, vivir, etc. Cambiar, jugar otro juego y otro y otro... indefinidamente, poner miles de ejemplos descriptivos, hasta que, en el caso que sea y para lo que sea, algo haga *click* en nosotros y nos lleve a decir «¡Ahora!» o «¡Eso es!», etc. (39); hasta que se haga la luz y sintamos que es eso lo que buscábamos, etc.; a la espera, pues, de algo simplemente distinto, porque de antemano no se puede decir otra cosa...

La explicación estética

Así que descripción de conductas, acciones, reacciones, etc., en vez de descripción de sentimientos y sensaciones estéticas, o en vez de palabras e imágenes que supuestamente los signifiquen, y, sobre todo, sin creerse que esa primera descripción de hechos sea realmente descripción de nada tácito, oculto tras y por los términos estéticos. La descripción es descripción de sí misma, si es descripción de hechos, porque los hechos no son sino la descripción misma de ellos. ¿Qué, si no? ¿Qué, si no, aparte de ella?... y ¿qué es eso? ¿Cómo lo sabes?... Etc.

¿Qué es un movimiento del brazo sino «un movimiento del brazo»? Cualquier cosa que (sólo) se «diga» es vana: imposible de decir. El ser es decir (pensar) y siempre lo ha sido en nuestra cultura y sus mitos. Pero no es que sólo exista lo que se puede decir, o no, sino que se puede decir todo, porque eso que se dice es todo lo que existe. Y al revés. (Identidad.) Hay infinitos juegos, uno posible para cada cosa posible. Y los juegos son todos diferentes, con diferentes niveles, perspectivas... Vuelve a no tener sentido aquí (como no lo tenía en el *Tractatus*) la

enumerabilidad de una serie: no importa si la extensión del decir (pensar) es la misma, mayor o menor que la del ser. Son cuestiones sin sentido. Es *toda*. ¿*Es* todo y sólo lo que se dice? ¿Se *dice* todo y sólo lo que es? No tienen sentido las preguntas. No existe la propia dicotomía decir y ser: son palabras tradicionales, su carga conceptual significativa ya no resulta identificable, discriminable, en nuestro juego.

Con una descripción cuidadosa de hechos (los hechos son todo lo que se puede decir que es hecho, que sucede) es posible fundar ahora la explicación estética. ¿En qué consiste la explicación estética, o el modelo estético de explicación? La cuestión inquiere por el tipo de explicación que uno pretende formular cuando habla de impresiones estéticas o formula lo que llamamos un juicio estético (19). Para entenderlo mejor, se trataría del tipo de explicación que puede darse al hecho de la perplejidad que sentimos cuando nos desconcierta una experiencia artística (21).

La explicación estética debe justificar la perplejidad estética, decimos, y debe justificar también por qué una obra de arte «me satisface», «encaja» en algo que podríamos llamar mi gusto, la «capto»; debe justificar el porqué de esa íntima seguridad y satisfacción de que «¡Eso es!», de que está lograda o he aprehendido su esencia, etc., Porque la propia «satisfacción», «captación», etc., por sí mismas (que no significan nada) no explican nada (18-28). Una explicación esencialista del tipo de las de «Esto es *realmente* esto» (24, 27) sería lo más alejado de la óptica wittgensteiniana... ¿Qué es, pues, la explicación estética?

Desde luego, no una científica (psicológica) como sabemos. «La explicación correcta es la que produce un *click*» (19). La que satisface. Por tanto, se trata de una explicación casi *ad hominen* (por motivos o porqués, y no por causas, decíamos) que, en cuanto tal, posee tres características fundamentales que la asemejan al quehacer filosófico:

(1) Acuerdo. Exige consenso o acuerdo; pero no con la experiencia (verificación, objetividad) ni con los demás congéneres racionales (convención, intersubjetividad), como la ciencia, sino sólo con el demandante: conformidad con ella y

aceptación suya, como explicación, por parte únicamente del sujeto mismo de la experiencia en cuestión; éste es el punto clave que le da valor explicativo: el que uno la sienta como tal; los síntomas son la satisfacción, el *click*, el encaje (que algo encaja), etc. de siempre. En estética hay que dar una explicación que se acepte (18).

(2) Persuasión. Para que haya aceptación, sobre todo si no es uno mismo el que se da la explicación a sí mismo sobre su propia vivencia, hace falta un tipo de razonamiento más retórico en el buen sentido (convincente) que lógico (dogmático): se trata de persuadir, de convencer a la gente, o incluso uno a sí mismo, del valor explicativo de algo y no, más bien, de creer que hemos descubierto algo identificable y concreto en alguna parte identificable y concreta (mecanismo, causa, etc.) que explica el asunto y en lo que todos se pueden poner absoluta(objetiva)(metafísica)mente de acuerdo (27).

(3) Comparación de casos. Para ello hay que comparar casos incansablemente, poner ejemplos diferentes, intentar descripciones diferentes como las de antes, etc., hasta que algo encaje, haga *click*, satisfaga, quite la perplejidad, persuada y convenza (20, 29). Por un razonamiento lógico u objetivo no se llega a nada en estos casos.

Y no se puede ir más allá de esta empiria de los hechos: supuestas sensaciones o sentimientos oscuros (el *click*, el encajar, la satisfacción, etc.) de relajamiento de la tensión, que siempre reconozco por manifestaciones reactivas claras en formas interjectivas (¡ah!, ¡oh!, ¡qué bello!, ¡esto es!, ¡así!, ¡magnífico!, etc.). No hay fundamentación ni explicación última alguna más que la constatación de un hecho definitivo: el de ser humanos y reaccionar así. Si se fuerzan las cosas en una pretensión explicativa última o fundante, la respuesta wittgensteiniana sería siempre la misma: «¿Por qué hacemos este tipo de cosas? Porque éste es el tipo de cosas que hacemos» (25). Así somos, así actuamos y así hablamos de ello; nada más. Y esos «así» no remiten sino a un hecho natural específico: la naturaleza humana, primero, y a un adiestramiento reflejo del novato en sus reglamentadas formas de vida sociales, después.

Consenso, persuasión, juegos. Esto explica la predilección

wittgensteiniana (es de suponer que filosófica) por las cuestiones conceptuales y estéticas (VB 151): mezcla perfecta que apenas deja reconocer los matices diferentes. Y esto explica también el propio ejemplismo inacabable de la filosofía de Wittgenstein, que, mal entendido, ha legado como una lacra a la filosofía inglesa. La filosofía de Wittgenstein, incluso la que él mismo escribió, es una mayéutica *sui generis*, con un interlocutor tácito que no es más, a veces, que la otra cara de Wittgenstein, aquella contra la que tiene que luchar para liberarse de las imágenes metafísicas que superpueblan nuestra cultura y nos mantienen prisioneros, y, a veces, la del discípulo o los discípulos supuestos. «Todo lo que escribo son cosas que me digo a mí mismo entre cuatro ojos» (VB 147). La filosofía de Wittgenstein es esencialmente tentativa, no definitoria, una actividad, no una doctrina, una educación, no una instrucción, un renacimiento espiritual, no un embotamiento intelectual. Lo que hace Wittgenstein con su filosofía es intentar persuadir. ¿De qué? De que se vean o se miren las cosas de otro modo, nada más (27). Y nada menos, porque ese cambio de mentalidad es lo difícil. Wittgenstein reconoce, incluso, que lo que hace puede considerarse como propaganda en favor de un estilo de pensar, que le gusta, y en contra de otro, que le disgusta (28). Para nada se habla aquí de objetividades pretenciosas... «Cuanto estamos haciendo es cambiar el estilo de pensar, y cuanto estoy haciendo es persuadir a la gente de que cambie su estilo de pensar» (28). ¡El modo de pensar y el modo de vida! (VB 117). Un camino y una tarea socráticos. Insatisfactorios, quizá, pero no arrogantes.

II. El psicoanálisis, una mitología poderosa*

En el invierno de 1946 alguien sugirió en un artículo perio-

* Textos fundamentales en que se refiere explícitamente a la cuestión psicoanalítica: las varias observaciones, sobre todo, que él mismo escribió al respecto a lo largo de sus últimos veinte años (1931-1951) recogidas en las VB; y las (escasas) referencias a Freud, que aparecen en V (por ejemplo, págs. 197-198) o en BPP, LPP y LSPP, que citamos en el texto.

distico en Cambridge que la filosofía en manos de Wittgenstein se había convertido en una suerte de psicoanálisis.** A Wittgenstein le desagradó sobremanera esa sugerencia, se enfureció muchísimo y montó un teatro considerable por ello durante varios días. «Son técnicas diferentes», decía. La suya no era una técnica aventurada como la de Freud... Wittgenstein también quería desembarazar la mente de una serie inveterada de fantasmas. Su filosofía pretendía ser liberadora, pero no para llenar nuestro nuevo modo de vida de otros nuevos fantasmas, como Freud, al que por ello consideraba perjudicial y peligroso, afirmando que pasaría todavía mucho tiempo antes de escapar a su influjo en Europa y EE.UU.

Pero si Wittgenstein achaca a Freud que con su psicoanálisis no hace sino, por persuasión, cambiar en el paciente un modo de pensar por otro y unos problemas por otros, él mismo quiere algo así también para su filosofía, como sabemos: «Estoy persuadiendo, estoy diciendo: "no quiero que miren la cosa de esa manera". Estoy diciendo que quiero que miren la cosa de modo diferente» (27). No se entiende muy bien por qué ha de atribuir peyorativamente a Freud lo mismo que él quiere hacer. O que le tilde de dar explicaciones «estéticas» cuando él mismo escribía en 1949: «Las cuestiones científicas me pueden interesar, pero nunca cautivar realmente. Este efecto solo me lo producen cuestiones *conceptuales* y *estéticas*. La solución de problemas científicos en el fondo me resulta indiferente; pero no la de aquellas cuestiones» (VB 151). Habría que considerar dos cosas: la pretensión cientificista freudiana no cumplida, que Wittgenstein critica constantemente, y cierta repugnancia inmediata y subjetiva por parte de éste al tipo freudiano de explicaciones o persuasiones fundamentalmente sexuales.

(la psicología, como mecánica del alma, es una ciencia frustada y Freud es fascinante, pero no grande)

** Norman Malcolm: *Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Mondadori, 1990, págs. 62-63.

Cuenta Rush Rhees (41) de Wittgenstein, que si antes de la primera guerra mundial creía que la psicología era una pérdida de tiempo y no le merecía en general demasiado aprecio (véase TR 4.121, 5.5421, 5.641), después de ella cambia de opinión (no serán ajenas a ello las terribles vivencias de la guerra que trasluce su DS): lee a Freud y se lleva una sorpresa, encuentra en él a alguien que tenía algo que decir y durante el resto de su vida lo considerará ya como uno de los pocos autores dignos de ser leídos, y hablará a veces de sí mismo como de «discípulo» o «seguidor» de Freud. Aunque nunca dejará de pensar pobres cosas sobre la psicología. Los testimonios son innumerables en las obras de sus últimos años; hasta el penúltimo día de su vida puede decirse que escribió cosas peyorativas sobre ella: siempre desde la perspectiva conceptual de la filosofía o desde la estrictamente científica, que la psicología no cumple. Estas palabras suyas de 1938, según Rhees, resumen plenamente esta cuestión que ya conocemos: «El paradigma de las ciencias es la mecánica. Si la gente imagina una psicología, su ideal es una mecánica del alma. Si examinamos qué quiere decir esto realmente, encontramos que hay experimentos físicos y experimentos psicológicos. Hay leyes de la física y hay leyes –si desean ser corteses– de la psicología. Pero en la física casi hay demasiadas leyes; en la psicología difícilmente hay alguna. De modo que hablar de una mecánica del alma es muy poco divertido... *Psychology: Three laws for the soul»* (28-29). Claro, que Wittgenstein decía esto en los años cuarenta y la psicología ha evolucionado mucho desde entonces.

El propio Malcolm, a quien acabamos de citar, transcribe una carta que Wittgenstein le dirigió en diciembre de 1945 y en la que, entre otras cosas interesantes respecto a Freud, dice: «Yo también quedé muy impresionado la primera vez que leí a Freud. Es extraordinario. Desde luego que está lleno de pensamientos cuestionables y que su encanto y el encanto del tema es tan grande que te puede engañar con facilidad. Él siempre acentúa qué grandes fuerzas en la mente, qué fuertes perjuicios obran contra la idea de psicoanálisis. Pero nunca dice qué enorme encanto tiene la idea para la gente, como lo

tiene para el mismo Freud...» * En estas palabras está en esencia lo que, en general, era la opinión más corriente de Wittgenstein sobre Freud: él mismo, un encantador y no un grande, y su pensamiento, una brillante y genial explicación estética, mitológica y especulativa, pero nada fiable en sus pretensiones científicas. «Freud tiene razones muy inteligentes para decir lo que dice, gran imaginación y prejuicios colosales, prejuicios con los que es muy posible engañar a la gente» (26).

El mismo año de su muerte anota: «Freud escribe extraordinariamente y es un placer leerlo, pero nunca es *grande* en su escritura» (VB 164). Y pone como ejemplo contrario a Frege, quien «a veces» sí lo es. Grandes son también para él Beethoven, por su gran corazón cósmico y su terrible ironía, la del destino (8; VB 154, 159), o Brahms, por su fuerza y poder (VB 50, 54), y es de esperar que también aquellos por quienes dice estar influido: Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler y Sraffa (VB 43). Con Freud le pasa lo que con Shakespeare, Bacon o Darwin, que le causan asombro, y hasta puede que admiración, pero no sabe qué hacer con ellos. (De Trakl, en parecido sentido, pero con mayor benevolencia, escribió en el *Diario Secreto* el día 24 de noviembre de 1914: «Genial, pero no lo entiendo».) Shakespeare, por ejemplo, es único, tan diestro en el manejo de un lenguaje brillante, único también y creado por él mismo, que parece importante todo lo que dice, y hasta puede decir todo lo que quiera. ¡Pero no es *naturwahr* (verdadero según la naturaleza)! Es una mera convención el alabar a estos hombres. Lo importante suyo es el estilo general de toda su obra, y eso justifica todo lo demás. Sus obras son grandes esbozos (no pinturas acabadas) borroneados por alguien que puede permitírselo todo, por así decirlo, porque ha creado el estilo, pero que después falla en lo particular; así, sus grandes visiones, sus fantasiosas construcciones gigantescas, que mueven la superficie del ánimo del lector, tienen pies de barro porque les falta el talento para construir el edificio que han imagina-

* N. Malcolm: o. c., págs. 53, 121.

do genialmente. Magníficas promesas, pero insatisfactorios cumplimientos. «Entiendo que se les pueda admirar, pero no me gustan», viene a decir Wittgenstein de ellos, como diría de Freud. No son grandes Hombres (sabios, maestros de la humanidad o profetas), sino fenómenos: un auténtico espectáculo de la naturaleza cada uno (VB 93, 95, 103, 111, 118, 129, 158, 159, 160, 162).

El «gran hombre» es aquel que posee un nivel superior de tensión espiritual, de ánimo, de profundidad, de humildad, de no ambición, de diligencia, de fuerza, de capacidad de sufrimiento, de veracidad, gravedad y, sobre todo, de decencia intelectual (VB 96, 135, 137), categorías todas que barren el perfil de la grandeza. Todas ellas no admiten un uso superficial, enfático, retórico y preciosista de las teorías que desarrollan. Porque la seriedad y honradez de estas mismas impiden todo tráfico banal con ellas.

No así este extravagante y fabuloso castillo de naipes del psicoanálisis, tampoco verdadero según la naturaleza. «Freud ha prestado un mal servicio por medio de sus fantásticas pseudoexplicaciones (precisamente porque son ingeniosas). (Cualquier asno tiene ahora esas imágenes a mano para «explicar» con su ayuda fenómenos patológicos.)» (VBN 105). No se puede ser más claro. Quizás añadiendo esto: «*Psicoanalizarse* es algo parecido a comer del árbol de la ciencia. El conocimiento que se consigue con ello nos plantea (nuevos) problemas éticos; pero no contribuye en nada a su solución» (VB 77). El psicoanálisis no es la panacea universal que nos ponga por encima del bien y del mal, ni el árbol de la vida que nos introduzca en un paraíso de superconciencia, si nos quita unas preocupaciones nos pone otras, dejándonos ante las nuevas tan inanes como estábamos ante las viejas. La vida se impone siempre al final, antes y después, y lo que el hombre necesita es una escuela para la vida (para vivir la realidad) y no para tergiversar sus vivencias oscuras, dionisíacas, en su reflejo fantasmal en la bienaventuranza apolínea de la interpretación analítica.

Explicación estética y no causal

La crítica de Wittgenstein al psicoanálisis se centra en sus pretensiones de cientificidad, que no cumple: frente al ideal fuerte de la explicación científica fisicomecánica, la del psicoanálisis es puramente estética, y su teoría, en general, mera especulación y mitología. Veamos.

Tanto las investigaciones y contextos freudianos (la similitud entre la posición fetal y la de nuestro sueño, su teoría sobre la esencia del chiste, del sueño, etc.) como los procedimientos psicoanalíticos son explicaciones estéticas y no causales, que confunden la causa con el motivo. Wittgenstein emplea aquí los mismos argumentos que para criticar la estética. Una explicación causal es una explicación experimental, científica, que se hace por medio de causas (hipótesis verificadas, refrendadas por experimentos) y mediante la cual se puede predecir algo con éxito. Una explicación estética es la que se hace por motivos, cuyo valor probatorio es meramente convincente y depende nada más que del asentimiento del interlocutor, de su aceptación o del reconocimiento social que se le da. La causa predice, el motivo atrae (V 197-198; LPP 141). En la explicación estética, además, se colocan simplemente las cosas unas al lado de otras, para que esa contigüidad deje ver mejor (por contraste, semejanza, etc.) las características que nos interesan. En ella se procede «mediante tipos peculiares de comparaciones; por ejemplo, mediante un agrupamiento de ciertas figuras musicales, comparando su efecto sobre nosotros. "Si ponemos este acorde no tiene este efecto; si ponemos este otro, lo tiene"...» (20). Así se va especificando nuestro gusto. El psicoanálisis, en este sentido, no ofrece más que un «medio de representación» o una «representación (estética) de procedimientos» (V 198): por ejemplo del sueño, del chiste, etc., y nunca una explicación científica.

Especulación y mitología

En todas las explicaciones freudianas aparece siempre una

hipótesis, el inconsciente, cuya gratuidad experimental la convierte en lo más insatisfactorio de ellas, por cuanto es también en todas su objetivo último, la panacea universal que tranquiliza todas las exploraciones psicoanalíticas y el recurso universal que las termina a todas. El inconsciente se presenta como una hipótesis experimental, cuando no es más que una «esencialidad hipotética», que nos sirve como mero medio de representación o que nos permite tan sólo un modo de hablar: toda una parafernalia lingüística cuya verificación no viene nada más que del asentimiento inducido de las frases convencidas de los interesados. «La imagen de que la gente tiene pensamientos inconscientes posee encanto. La idea de un submundo, de un sótano secreto. Algo escondido, misterioso... Estamos dispuestos a creer un montón de cosas porque son misteriosas.» (25) Este poder encantador de convicción se manifiesta, por ejemplo, al decir que el motivo de la risa o del sueño es inconsciente, que el chiste oculta el deseo inconsciente de difamar o calumniar a alguien, que se expresa por él, o que el sueño supone siempre la realización inconsciente de un deseo. «Lo que dice Freud sobre el inconsciente suena a ciencia, pero propiamente no es más que un medio de representación. No se han descubierto con ello nuevas regiones del alma, como sus escritos sugieren.» (V 198)

En el contexto de los sentimientos y de los motivos, a pesar de esta patética «mecánica del alma» que es la psicología, no hay leyes mecánicas, no funciona la causalidad física, fundada en el determinismo material y refrendada por el experimento. A pesar de ello los psicólogos, cuando al fin hacen algo, se empeñan en buscar una ley (física, causal, mecánica, material) para la motivación o el sentimiento humano (en inconsciente por ejemplo), cuando lo realmente importante y significativo, lo que estimula a pensar en este campo es, al contrario, como cree Wittgenstein, el hecho mismo de que no haya, ni pueda haber, tal clase de leyes (42).

Por eso, las pretensiones un tanto arrogantes y enfáticas de Freud («¿Afirmarían, señores míos, que los cambios en los fenómenos mentales son dirigidos por el azar?», «¿Me está pidiendo que crea que hay algo que sucede sin causa?») son

tanto más ingenuas. De hecho, si por «causa» se entiende aquí, en el contexto de los motivos y de los sentimientos, algo parecido a lo que se entiende cuando se habla de «causas fisiológicas», entonces toda esa prosopopeya no significa nada: no sabemos nada sobre causas de ese estilo en el terreno del «alma» y, de todos modos, aunque las hubiera, no serían relevantes para la interpretación (49). A pesar de sus pretensiones cientificistas, Freud no ofrece causas ni pruebas de la corrección de un determinado tipo de análisis, por ejemplo, que investigue todos los sueños como si fuesen satisfacciones de deseo; tampoco muestra cuándo ha de acabarse el procedimiento de la libre asociación, dónde está la solución correcta, si cuando el paciente está satisfecho, o cuando se siente curado, o cuando el médico simplemente lo dictamina así (42).

El pensamiento de Freud básicamente es una especulación, un tipo de explicación que nos inclinamos a aceptar (ya aceptada), que no es el resultado de un análisis detallado de los fenómenos descritos. «Freud pretende constantemente ser científico. Pero lo que ofrece es *especulación*, algo anterior incluso a la formación de hipótesis.» (44) Esto es importante en la crítica wittgensteiniana a Freud. Las especulaciones esencialistas (inconsciente, libido, etc.) en que se basa su teoría en general son algo así como supuestos *a priori* en los que se basa después la propia formación de hipótesis puntuales interpretativas de los casos concretos; prejuicios que vician ya de antemano la propia posibilidad de explicación analítica. Con ellos se construye, como si dijéramos, otro género de realidad al lado de la observable, que se intercambia con ésta en la explicación analítica, introduciendo al paciente en otro mundo teórico y práctico que le haga olvidar éste y, con él, la carga de pesantez, aburrimiento y ansiedad que produce lo acostumbrado, cotidiano y vulgar. «No hay manera alguna de mostrar que el resultado total del engaño no sea un engaño iluso. Es algo que las personas se inclinan a aceptar y que les facilita para seguir ciertos caminos: hace que ciertos modos de comportamiento y pensamiento sean naturales para ellos. Han abandonado un modo de pensamiento y han adoptado otro.» (44-45)

Por ejemplo, la idea de que el miedo (o la angustia) es siempre repetición del que sentimos al nacer (una especulación más, inverificable) es una idea atractiva, seductora, con todo el encanto de las explicaciones mitológicas: todo lo que sucede es repetición de lo ya sucedido, el eterno retorno de lo mismo, el círculo; y uno mismo, inocente del devenir, incrustado irremisiblemente en sus eternas rodadas. Freud no da una explicación científica del mito, ni ha descendido a los abismos de la psique en que la humanidad creó sus impresionantes mitologías, como pretende; en realidad lo que ha hecho es crear y proponer un nuevo mito con su psicoanálisis (51). La fuerza atractiva, decíamos. Otro ejemplo: el encanto de la idea de una *Urszene* («escena originaria» que no se sabe bien cuál es, si la que cree el paciente o aquella cuyo recuerdo le cura, porque faltan criterios explícitos para ello en la teoría freudiana) consiste en que proporciona una especie de modelo trágico para la propia vida: todo es también aquí una repetición del mismo patrón que ha sido establecido hace tiempo. El hombre aparece como una figura de tragedia, predeterminado por los hados desde su nacimiento.

Por eso, cuando la gente acepta especulaciones o mitologías como la del miedo al nacer o la de la escena originaria (o la del supersocorrido inconsciente), todo se vuelve más fácil y más aparentemente claro para ella. Naturalmente que supone un enorme alivio mostrar a alguien que su vida sigue los moldes prefijados de una tragedia. Uno se entiende como una marioneta inocente en manos de los dioses, como entendía a los hombres el viejo Platón de *Las Leyes*. En la escena teatral trágica se deja de vivir (y de sufrir) la vida, enmascarando su real responsabilidad con la ficción de los personajes, y, si uno es el propio y único actor, la pusilánime actitud teórico-trágica, que denuncia Nietzsche, toma posesión de nuestro ánimo entero. No es de extrañar, por tanto, la atracción enorme que ejerce esta «poderosa mitología» (52), varadero de débiles en este sentido wittgensteiniano, esta «brillante especulación pseudocientífica», reducto de insatisfacción de pretendidos y pretenciosos ideales fisicalistas.

No descubre el psicoanálisis una realidad natural nueva,

inconsciente y libidinosa digamos, sino que sólo persuade al paciente de un modo de representar su vida, que le convence como si fuera una efectiva realidad descubierta, embaucado por su brillantez y oscuridad a la vez, por el fascinante llamado de la luz y las tinieblas, del mundo y del submundo, del sol y de la caverna, como sabemos. «Si se ven llevados por el psicoanálisis a decir que realmente piensan tal y cual cosa o que realmente su motivo fue tal persuasión, ésta no es una cuestión de descubrimiento, sino de persuación. De una manera diferente podrían haber sido persuadidos de algo diferente. Por supuesto, si el psicoanálisis cura el tartamudeo, lo cura, y esto es un logro. Uno considera ciertos resultados del psicoanálisis como un descubrimiento que hizo Freud, como independientes de algo de lo que persuade el psicoanalista, y yo deseo decir que tal no es el caso.» (27) Todo es, pues, persuasión en el psicoanálisis, también las curaciones, parece. Por eso decíamos al principio que no se entiende que le moleste a Wittgenstein tanto el psicoanálisis, cuando la filosofía que él propugna está igual de injustificada: «En la filosofía no es sobre opiniones verdaderas o falsas respecto a procesos naturales, sobre lo que se basa el uso extendido. A éste no hay ningún hecho que lo justifique, ninguno puede apoyarlo» (VB 88). No sé por qué tantos reparos, si estamos en casos muy semejantes.

No hay una única explicación de los sueños

Quizás en el caso concreto de la teoría de los sueños de Freud se entienda mejor todo esto. Wittgenstein insiste sobre todo en ella cuando habla del psicoanálisis. Y es que los sueños tienen algo de misterioso y de especialmente interesante que nos lleva a considerarlos a menudo como mensajes de alguna parte que exigen una urgente interpretación. Aunque con un análisis filosófico más detenido no se ve la razón de todo esto, todo sucede como si fuera así: «Piensa en lo enigmático de un sueño. Un enigma así no *tiene por qué* tener una solución. Nos intriga. Sucede *como si* aquí hubiese un

enigma. Esto podía ser una reacción primitiva» (LSPP 195). Para el caso da igual... ¿Por qué va a haber más misterio en un sueño que el que hay (ninguno) en una mesa, por ejemplo? (BPP 378) Y, sin embargo, es una propiedad característica de los sueños que nos intriguen especialmente y que nos parezca necesaria una interpretación suya. Porque tenemos un fuerte sentimiento de que los sueños han de significar algo, entendiendo por significado en este caso: una interpretación que le resulte aceptable o que pueda hacérsele aceptar como tal al soñador. Y eso es lo que Freud ofrece: una interpretación o un significado, o algo que él llama así.

A que han de tener un significado o una interpretación nos lleva el sentimiento de que sus signos, por muy extraños y aconvencionales alfabéticamente que sean, constituyen un cierto tipo de lenguaje, es decir, un modo de representar algo simbólicamente. Esa especie de lenguaje no tiene por qué ser necesariamente un alfabeto estricto al uso, pero sí podría tratarse perfectamente de un simbolismo correcto, algo parecido al chino, por ejemplo. «Obviamente existen ciertas similitudes con el lenguaje.» (48) Después del análisis, esta especie de lenguaje onírico tiene hasta visos de coherencia y lógica en su especial gramática, que ya depende en principio del complicado juego de lenguaje que significa su narración: el contar a alguien el sueño (BPP 101, 368, 932, 933; LSPP 898). Pero no parece que haya que enfatizar las cosas, como hace Freud, pues la explicación histórica que da de la simbología onírica es absurda en su prosopopeya, por evidente: «diríamos que no es necesaria para nada», puesto que es «la cosa más natural del mundo» que los sombreros de copa sean símbolos fálicos, por ejemplo, y los objetos de madera, como las mesas, se refieran a las mujeres (44). Además, supuesto ya que hayamos encontrado un modo fidedigno de traducirlo al lenguaje y al pensar corriente (primero el soñador al narrarlo al analista, y después éste al interpretarlo al otro), esa traducción «debería ser posible en ambos sentidos. Debería ser posible, empleando la misma técnica, traducir pensamientos ordinarios al lenguaje de los sueños. Como Freud reconoce, esto nunca se ha hecho y no puede hacerse. De modo que

podríamos cuestionar tanto que soñar sea una manera de pensar algo, como que sea de alguna manera un lenguaje» (48). Así que no está sin más clara esta inquietud humana (una «reacción primitiva», decíamos con Wittgenstein) que le produce al hombre el supuesto mensaje enigmático, codificado paralingüísticamente, de los juegos.

«Lo que intriga en el sueño no es su relación *causal* con acontecimientos de mi vida, etc., sino más bien que causa el efecto de ser una parte de una historia, y una parte ciertamente muy *viva*, de cuya historia el resto está en la oscuridad» (VB 131). Es esta vivacidad y su enigma la que nos atrae e inspira en el sueño, pero se pierde en su narración, primero, por el propio proceso narrativo del soñador (un sueño contado no es ya el sueño primitivo) y, sobre todo, por el proceso receptivo del interlocutor, lleno de antemano de prejuicios interpretativos. La propia narración del sueño, pues, su juego lingüístico mediador, es el primer problema y la interpretación final acaba de desdibujarlo. «Cuando se interpreta un sueño puede decirse que se lo ubica en un contexto en que deja de ser enigmático. En cierto sentido el soñador vuelve a soñar su sueño, pero en un entorno tal que su aspecto cambia.» (45) Porque, ¿qué es un sueño? ¿Lo que sucede realmente por la noche o el fenómeno de memoria de por la mañana? ¿O el relato de todo ello del sujeto del sueño? ¿O la interpretación del analista? Ésta es la cuestión. Todos sus aspectos son modos de hablar del sueño, usos de ese término, mediaciones de esa significación metafísica vulgar que parece caracterizar la esencia del sueño: la imagen que flota ante el alma durmiente (BPP 369). Un elemento más de esa «imaginería» que parece ser un lenguaje internacional.

En el análisis freudiano el sueño se descompone. Pierde por completo su primer sentido. Como si la historia viva soñada fuera desgarrada en pequeños trozos y a cada uno se le diera un sentido diferente. Después se recompone la historia mediante estas sus partes como si se tratara de un *puzzle*. Ese *puzzle* representaría la «solución», el «auténtico» sueño soñado, la «auténtica» imagen o representación latente que la interpretación buscaba y a la que el paciente asiente: sólo por

esos prejuicios y por esa conformidad la solución es tal y el proceso analítico entero tiene sentido (VB 130).

«Aquí podría decirse realmente: sólo cuando se ha encontrado algo se sabe lo que se buscaba...» (VB 130) Curioso este encuentro que busca sin saber qué, y encuentra, sin embargo, lo que buscaba. Está claro que en la aparente paradoja que plantea hay dos aspectos muy vulgares que la aclaran. El que no sabe qué se buscaba es el paciente, que se admira y asiente del «hallazgo». El que sí sabe qué se buscaba es el analista, que no descubre realmente nada. «Freud pretende encontrar pruebas en recuerdos sacados a luz en el análisis. Pero no está claro hasta qué punto esos recuerdos no son debidos al analista.» (43) Predetermina o condiciona el analista y posdetermina o sanciona el paciente, en este círculo esotérico del psicoanálisis. El antes y el después van íntimamente unidos, son la misma cosa. (El embaucamiento del analista y la credulidad del paciente.) Ello es una de las causas que más llaman a combatir este modo de pensar. Cualquiera que sea el punto de partida, la libre asociación conducirá «final e inevitablemente» al mismo tema y al mismo tipo de solución: las prefijadas. No es extraño que Freud señale que, tras el análisis, el sueño aparezca tan lógico como aparece. «¡Naturalmente!», dice con ironía Wittgenstein (51). Toda la mitología y la especulación pseudocientíficas de este pensamiento brillante actúan como prejuicios (inconsciente, libido, etc.) que condicionan ya todo el proceso de análisis y la solución interpretativa. «Decir que los sueños son una satisfacción de deseo es muy importante, sobre todo porque apunta al tipo de interpretación que se busca.» (47)

La equivocación fundamental está en declarar *a priori* que todos los sueños son realizaciones de deseos latentes, por ejemplo, frente a la interpretación normal que hace de ellos simples recuerdos de lo que ha sucedido. Obviamente hay sueños que son realizaciones de deseo; por ejemplo los sueños sexuales de los adultos; lo confuso es decir que lo son todos. «En parte porque esto no parece concordar con sueños que surgen del temor más que del deseo. En parte porque la mayoría de los sueños que Freud toma en consideración han

de ser considerados como satisfacciones de deseo *camufladas*; y en este caso, simplemente, no satisfacen el deseo» (43). Hay diferentes clases de sueños, como hay diferentes clases de lenguaje o de chistes y diferentes clases de todo en la vida. No hay una única línea explicativa para todos los sueños: no hay razón alguna para decir que tienen que estar condicionados solamente por el tipo de deseo que interesa al analista, porque eso es lo que realmente sucede (47). Pueden cumplir una función o una finalidad, no cumplirla o cumplir la contraria, como todo en la naturaleza. Para los sueños vale lo que vale para todos los conceptos y juegos: la semejanza, el parentesco, pero nunca la identidad; todo es igual y diferente a la vez; lo igual está en el término que se usa en cada caso, y lo diferente, en los usos que se hacen del mismo término en los innumerables y diferentes juegos de lenguaje en que interviene. Pasa con los «sueños» como con todo. «Allí donde todos nuestros conceptos son elásticos, en las vicisitudes de la vida, no podríamos reconocernos en un concepto rígido» (LSPP 246). Y la cuestión, en este caso, es más complicada, elástica, que lo que puede dar a entender una solución dogmática, rígida, como la de Freud. Lo malo es este dogmatismo, la unilateralidad de sus miras y la pretensión científica con la que se describe y la devoción con que se defiende.

Actitud crítica

Lo que sucede, según Wittgenstein, es que Freud está dominado por una idea de la dinámica muy corriente en el siglo XIX, y que influyó en toda la psicología. «Freud pretendía encontrar una única explicación que mostrara qué es soñar. Pretendía encontrar la *esencia* del soñar. Y habría rechazado cualquier sugerencia de que podía tener razón en parte, pero no totalmente. Si hubiera estado equivocado en parte, eso hubiera significado para él que estaba completamente equivocado, que no había encontrado realmente la esencia del soñar.» (48) La humildad del gran hombre de que hablábamos, su tensión, su veracidad e incluso la capacidad de sufri-

miento por la insatisfacción que produce el no poder pensar en últimos ideales de armonía científica imposibles y siempre fallidos: algo de eso le faltó a Freud; y le sobró arrogancia. Pero, a pesar de ello, la fuerza de atracción de este tipo de pensamiento metafísico, que dice: «Esto es *realmente* esto», es abrumadora y su fuerza de persuasión, enorme, para el vulgo (24, 27). Aunque no explique nada, ni nos ayude a predecir nada, la actitud que estas explicaciones misteriosas y metafísicas producen es lo importante, lo que atrae: la postura, la pose, el gesto, no la grave pureza y autenticidad del gran hombre.

Siempre lo mismo: las cosas no son «realmente»: ese adverbio no significa nada: las cosas son como son, y nada más (27): y las hacemos porque las hacemos, y nada más (25). ¿Por qué suceden las cosas? Porque suceden. Ésta es la terrible lógica wittgensteiniana. En describirla, evitando cualquier fantasma, consiste toda la labor intelectual. Se olvida, como siempre, el humilde ejemplismo (poner ejemplos, uno tras otro, hasta que aparezca el significado), el incansable preguntar por el sentido, la atención al entorno, al juego, etc. Hay que expresar las cosas de modo que pierdan su misterio, su encanto engañoso e idolátrico. Y no perseguir uniformidades, simplezas e identidades metafísicas en la explicación del sueño, o en la explicación de lo que sea. El término y concepto «sueño» aparece en innumerables juegos y nada más que con un uso semejante en todos ellos: es sólo un aire de familia el que recoge todos esos innumerables usos en un concepto, siempre inevitablemente ambiguo. Hay muchas clases de sueños y muchas explicaciones suyas.

«No existe una "teoría dinámica de los sueños"» (VB 137)...

La crítica es el único modo de enfrentarse y aprovechar a Freud. Frente al mucho mal que puede causar su seducción y su inteligencia, frente a toda ortodoxia de esta «poderosa mitología», frente a sus perros guardianes, incluso frente a sus logros indudables en el conocimiento de uno mismo y en el alivio psicológico, es necesario mantener una actitud crítica «muy fuerte, aguda y persistente» (52). Ése es el único recurso

para abrirse camino entre su enmarañada simbología. Lo malo es que el mismo psicoanálisis, precisamente, es quien, en general, lo impide (41).

III. La religión, para ser un error, es un error demasiado grande*

1. *La especificidad de lo religioso: algo distinto a la razón*

Más allá del contenido

La creencia religiosa y su lenguaje se producen en otro plano completamente distinto, mentan algo totalmente distinto que las creencias y el lenguaje de la vida corriente. No es cuestión de estar más o menos cerca del creyente, lo suyo es «otra cosa» (53). Piensa de otro modo, tiene imágenes diferentes, no se le puede contradecir ni no contradecir, no se sabe siquiera si se le entiende o no, a pesar de que emplea palabras conocidas, ni si se cree o no se cree en lo que el creyente cree: la técnica normal de uso de las palabras falla con él (55). Por eso no son posibles las controversias religiosas, que ni siquiera tienen la forma de una controversia normal donde uno afirma algo y el otro lo pone en duda: no acaban nunca y nunca son concluyentes.

¿Cómo podría siquiera comparar creencias? ¿Qué significa siquiera tener dos ideas iguales o distintas? ¿Cuál es el criterio de ello? Desde luego éste no es un asunto de experiencia, es decir, de verificación de la objetividad del significado: eso no tiene sentido en religión (66). Ni el significado (objeto) externo es empírico ni el interno (contenido con conceptual) es más que una de esas superimágenes gratuitas de que hablaremos. ¿Qué criterio hay para saber si un ateo y un creyente se

* Otros textos sobre religión: VB, DS (forma de vida); WW (61, 81, 102), TR (6.4-final), DF (126-156) (sentimiento del límite); C (base de la ética).

refieren a lo mismo, por ejemplo, cuando dicen que creen o no creen en el Juicio Final? ¿Comparar actos mentales a los que supuestamente correspondan? ¿Y cómo se hace eso desde una filosofía como la de Wittgenstein, que no cree en la representatividad de eso que llamamos actos mentales o procesos psíquicos? Una creencia no es un acto o estado mental o psíquico temporal, momentáneo por ejemplo, como tener dolor de muelas a las cinco en punto: la intensidad de una creencia no es comparable en general a la de un dolor (54). En una isla remota y desconocida, ¿cómo sabría qué creencias y enunciados son religiosos y cuáles no? ¿Comparándolos con los nuestros? No. El asunto es más complicado: hay asociaciones muy diferentes que no me permiten juzgar esos enunciados y creencias sólo por su objeto o significado. La diferencia del lenguaje ordinario con el del creyente no se muestra en ninguna explicación del significado, sino en algo mucho más complejo: en lo que hace con las palabras, en las consecuencias prácticas y teóricas que saca de ellas, en la entrega total de la vida a sus ideas, etc. (53, 58). Si algo es un error o no, si algo es verdad o no, si algo es religioso o no, lo es en un sistema, en un juego, en una cultura, en una forma de vida determinados, en todo un entorno complicado en que cumple una función u otra (58).

Ni ciencia ni razón

Otro modo de comparar creencias en la vida normal sería investigar los tipos de razones en los que alguien fundamenta su creencia. Pero en la creencia religiosa no valen pruebas ni razones: la creencia religiosa se muestra en la vida, regulándolo todo en la vida de una persona. De ahí justamente el grado de firmeza inconmovible de la creencia religiosa: se arriesga por ella lo que no se arriesgaría por otras cosas. (La verdad religiosa es veracidad. La vida es quien impone los conceptos, la teoría.)

Los creyentes son gente que trata el material de prueba de modo distinto al normal de la ciencia o de la razón. No son

irracionales, pero tampoco racionales: son, simplemente, no racionales, dice Wittgenstein. Ellos mismos, además, no consideran su asunto como un asunto de racionalidad. No sólo no son racionales, sino que tampoco lo pretenden: su fe es una locura confesa y asumida. Todavía más: si en la creencia religiosa hubiera pruebas todo se derrumbaría (¡¿Cuál es la mayor prueba científica en contra, frente al terror de quien cree en el infierno, por ejemplo?!) (56). Por eso resultan ridículas las posturas de los creyentes que quieren hacer aparecer el dogma como algo científico, algo apoyado en pruebas racionales: dado que desde el punto de vista científico sus razones son tan débiles, si a pesar de ello creen, habría que llamarlos (a éstos sí) irracionales por su inconsecuencia. Aunque no es como para ridiculizarlos: se comprende su afán apologético. Wittgenstein sólo diría en cada caso: «He ahí un hombre que se engaña a sí mismo» (57, 58, 59). Si, por tanto, nos preguntamos por un criterio de credibilidad o de verosimilitud para los enunciados religiosos, desde luego no tendría sentido dirigirse a la ciencia o a la razón porque no es ahí donde habría que buscarlos.

El lenguaje religioso es distinto al de la ciencia. En él no se habla de «opinión» (sobre el Juicio Final, por ejemplo), ni de «saber», ni de «hipótesis», ni de alta o baja «probabilidad». Se habla de «dogma», de «creencia», etc. Incluso cuando usa palabras como «prueba», «hechos», etc., que también usa la ciencia, lo hace en un sentido completamente diferente a ella. Cuando el creyente dice «Creo que va a suceder esto» no tiene nada que ver con la expectativa científica de un hecho previsible desde sus presupuestos racionales. Incluso cuando se habla de una base histórica tampoco es lo mismo que en la ciencia. No tratamos los enunciados religiosos como proposiciones históricas o empíricas: la creencia cristiana en hechos históricos no es la creencia ordinaria en hechos históricos. Aunque para un hecho religioso cualquiera hubiera más pruebas históricas que para el hecho histórico de Napoleón, nunca la indubitabilidad historicocientífica bastaría para que alguien cambiara toda su vida por ello como hace el creyente. Eso sí sería un criterio de verosimilitud: cambiar de vida (al

límite: dar la vida) por ello (54). (Aunque, también es verdad que los hombres han dado la vida por muchas cosas.)

2. *El lenguaje religioso: su único sentido es el no sentido*

Descripciones

Las técnicas y usos del lenguaje religioso tampoco se corresponden, naturalmente, con los normales en general. Tomemos el concepto o la palabra primordial de la religión: «Dios». Wittgenstein hace al respecto las críticas que hoy ya son más que corrientes desde que Russell a principios del siglo inventara su teoría de las descripciones. «Dios» representa una imagen de la que no se me ha mostrado el modelo, pero sin embargo es usada como si representara a una persona: Dios ve, castiga, etc. (59). No es un término usado con corrección gramatical, pues se usa como un sustantivo (palabra denotativa) y no lo es (no tiene denotación, significado o referencia externa a sí mismo); es, más bien, una descripción más general de otras cosas: por ejemplo de determinados sentimientos de terror, miedo y respeto ante lo desconocido, o ante fenómenos naturales indominables, ante la muerte, etc. Eso es únicamente el significado de «Dios» y lo que realmente decimos. De otra manera, al modo referencialista que se pretende decir, no es que sea verdadero o falso, es que no dice nada: no tiene sentido siquiera porque es un uso gramaticalmente incorrecto. El lenguaje religioso no es un lenguaje enunciativo, ni tiene por qué serlo. El referencialismo no es el único modo lingüístico, ni mucho menos. «La forma en que usas la palabra "Dios" no muestra en *quién* piensas sino *lo que* piensas.» (VB 92)

Se hace un uso extraordinario de las palabras, pues, en el lenguaje religioso. Sucede lo mismo con otra palabra clave, la palabra «creer», por ejemplo. Qué curioso, en principio, que el no creer en la existencia de Dios se suela calificar como algo malo o abominable, lo que no se acostumbra a hacer con

otra no creencia, por muy extravagante que sea. Además la creencia religiosa no se puede verificar con pruebas acostumbradas, no se sabe muy bien a qué se refiere, como sabemos, ni hay una única explicación, por eso, para los fenómenos que pretende enunciar. Incluso los llamados milagros en la religión se pueden explicar de un modo y de otro. En sentidos diferentes los milagros de Lourdes, por ejemplo, podrían ser trampas o podrían ser fenómenos religiosos reales (61, 68). No hay referencia, o hay muchas. Como se quiera. Otra descripción.

Símiles y sin sentido esencial

En el lenguaje religioso se usan constantemente símiles. (Y un símil debe ser símil de algo.) Pero cuando queremos dejar a un lado el símil y enunciar directamente los hechos que están detrás de él, nos encontramos con que no hay tales hechos. «Así, aquello que en un primer momento pareció ser un símil se manifiesta ahora como un mero sin sentido», dice Wittgenstein. (Aunque añade: «Quizá para aquellos –por ejemplo yo– que han vivido las tres experiencias mencionadas (y podría añadir otras) éstas les parezcan tener todavía, en algún sentido, un valor intrínseco y absoluto».) (C 41)

Cuando en 1930 pensaba en la esencia de lo religioso, Wittgenstein decía sentirse inclinado a traspasar su expresión de asombro ante el hecho del que mana toda inquietud religiosa, el de que el mundo siquiera sea (lo que sea), a la de asombro ante el propio hecho del lenguaje. «Me siento inclinado a decir que la expresión lingüística correcta del milagro de la existencia del mundo –a pesar de no ser una proposición *en* el lenguaje– es la existencia del lenguaje mismo.» (C 42) Con ello Wittgenstein lo que hace es «trasladar la expresión de lo milagroso de una expresión *por medio del lenguaje* a la expresión *por la existencia del lenguaje*» mismo (C 42). Para concluir: «Veo ahora que estas expresiones (éticas y religiosas) carentes de sentido no carecían de sentido por no haber hallado aún las expresiones correctas, sino que era su falta de

sentido lo que constituía su mismísima esencia» (43). El lenguaje mismo (su existencia y su acción) un hecho religioso y, como tal, absurdo.

¿Un error imposible?: demasiado grande

Es sobre todo este sin sentido esencial del lenguaje religioso, esta falta absoluta de reparos racionales, lo que nos hace pensar de la religión que, para ser un error, es un error demasiado grande. Esto frente a los simplistas que la califican sin más así por criterios que no tienen nada que ver con ella. Si veo, por ejemplo, que alguien, incumpliendo absurdamente todas las reglas del cálculo, dice que 2+21 son igual a 13: también este error es demasiado abultado. O está loco, o algo hace sospechar más que una simple equivocación. Para explicarlo habrá que ver la suma, de qué modo está hecha, qué se quiere seguir de ella, en qué diferentes circunstancias la hacemos, etc. (62). Lo más probable es que haya seguido otras reglas.

Es muy extraño, por ejemplo, que el creyente (pero también el que no) se quede tan tranquilo ante una imagen como la de la creación del hombre de Miguel Ángel, siendo consciente de que el autor (cualquiera) podría decirle siempre: «Naturalmente no te puedo enseñar el suceso real, sólo su figura». Aun sabiendo que sería una ingenuidad pensar que Miguel Ángel creía que el suceso real habría sido así, habría tenido esa apariencia, el creyente no se inmuta. Lo absurdo, dice Wittgenstein, es que nunca se le ha enseñado una técnica de cómo usar ese tipo de imágenes (63). No sé exactamente qué quiere decir aquí Wittgenstein; también habla así con otros ejemplos (2, 32); probablemente se refiere a una técnica expresa y regularizada, porque en general la educación sí ha enseñado de algún modo a interpretar las imágenes. Absurdo, y sorprendente, sí es, de todos modos, por las radicalísimas repercusiones que esas imágenes tienen en la vida real del individuo, a pesar de que se saben falaces. Como error, todo este juego ambiguo entre símbolos y realidad es demasiado

grande para ser real: se trataría de una locura, pero patológica de verdad. Más bien lo que sucede es que fuera del ámbito de la creencia falta la técnica del uso de imágenes que posee el creyente, aprendidas, como todas, en una forma de vida determinada y en un juego lingüístico que nace de ella: los religiosos, que no tienen por qué ser los de todos. ¿O sí?

Más allá del convencionalismo: imágenes y técnicas

Parece que un proceso mental, como el pensamiento por ejemplo, es una sombra o una imagen de algo diferente a él mismo. Y que si abandono la idea de semejanza como criterio (como sucede en lo religioso) se produce una confusión espantosa: todo puede ser imagen de todo según un determinado método de proyección (66). Surge así siempre como última explicación el convencionalismo. Lo curioso es que respecto al fenómeno mental (pensamiento) propio, de uno mismo, todos estamos absolutamente seguros, no tenemos duda alguna de lo que pensamos a pesar de que no haya una semejanza, digamos, al menos, cotidiana. Tampoco necesita convención. Parece que en él se da una *superimagen* que no depende de métodos de proyección ni de relaciones proyectivas y que está absolutamente segura de que es una imagen de tal cosa determinada (como sucedía en la matemática con la idea de una supernecesidad que parece encadenar a la deducción lógica) (67).

Pero a pesar de esa extraña seguridad inconmovible sobre el propio pensamiento, otra persona puede no entenderme para nada, puede no asociar nada con mis palabras. Por ejemplo, a las expresiones religiosas referentes a las postrimerías «cesar de existir», «ser en adelante un espíritu desencarnado» se pueden asociar todo tipo de cosas complicadas y evanescentes, pero no quizá las imágenes precisas del creyente (65). Ni siquiera podemos estar seguros y claros sin más, como sabemos, de que las imágenes que evoca uno y otro, el creyente y el no creyente, sean distintas. No podemos acudir a su contenido ni a su significado para ello. Más bien la respuesta

habrá que buscarla, como siempre, del lado de la praxis. En vez de imágenes, técnicas de uso.

Casos, casos y casos, ejemplos y más ejemplos, para intentar describir lo más exactamente posible (nunca se puede hacer del todo) esa forma de vida, ese juego, muy complicados ambos, sus técnicas y reglas propias. ¿Cómo se reacciona, por ejemplo, ante las creencias? ¿Qué se hace con las palabras que las expresan? Todo eso pertenece a los criterios para establecer el sentido del lenguaje religioso y su verosimilitud. La vida misma en definitiva: el que alguien esté aterrorizado ante la imagen del Juicio Final, por ejemplo, es muy significativo para sus expresiones religiosas al respecto y es además un criterio de que piensa algo distinto de lo que puede pensar un no creyente cuando habla de un supuesto juicio final (62).

Con ejemplos de enunciados y juegos (religiosos) así, con muchos ejemplos, los más posibles, hay que poner en evidencia que en el fondo todo remite, al menos en general, a una técnica aprendida: hemos aprendido una regla de uso en un juego, hemos aprendido una imagen, una palabra, una idea, etc. Hay que rastrear esas técnicas por una incansable descripción de juegos. Lo que comúnmente se llama «tener una idea», «tener una imagen» hace referencia a técnicas de uso de las palabras, a reglas del juego. Por eso, para entender un término (y el concepto que está detrás de él como carga conceptual suya depositada por su uso), lo mismo que para entender el significado (que supuestamente está aún más allá soportándolos a ambos: término y concepto), para entender una palabra, en suma, hay que acudir siempre a una técnica de uso (en un juego y en una forma de vida).

Aquí está la crítica a toda convención lingüística considerada como criterio último del significado, de la verificación y de la distinción (de enunciados o de imágenes mentales) lingüísticos. También la convención remite a todo un *background* técnico amplísimo e ineludible. Decir que algo es convencional es decir muy poco mientras no se analicen los orígenes y los cauces regulados de esa convención, es decir, las formas de vida, los juegos y las técnicas de uso que la posibilitan. Lo de siempre (68).

Lenguaje privado

Desde estos puntos de vista aparece ridícula la idea de un lenguaje privado referido a un mundo interior, personal e intransferible, de imágenes. No, lo hemos aprendido todo en juegos y formas de vida. (Incluso el juego a ser originales, a hablar de privacidad, diríamos.) Si alguien considera «privada» su idea de la muerte, por ejemplo, ¿con qué derecho la considera entonces siquiera una idea de la muerte? Si no pertenece al juego jugado con «muerte», que todos conocemos y comprendemos, no es idea. Si quiere ser relevante tiene que hacerse parte de nuestro juego. Mientras tanto no sabemos qué hacer con esa palabra (69). Nadie niega que haya procesos internos, lo que se niega es que sean los que se pretenden significar, es decir, que sean relevantes en los ámbitos de significado gramatical, todos los cuales son esencialmente intersubjetivos, lo mismo que la propia esencia del lenguaje.

Una cosa es el «interés psicológico» que pueda tener tu idea de muerte (separación alma y cuerpo, imagen de mujer yacente, etc.) y otra su «interés público». El interés psicológico es puramente fáctico, científico e irrelevante conceptualmente como tal. Y la palabra es un instrumento público con toda una técnica de uso detrás y un modo de vida a los que corresponde (69). La religiosa también, a su modo y medida.

Sólo entendiendo así las cosas cuento con los criterios de medida del lenguaje en el nivel que sea. Se asocia una imagen con un uso determinado. Si sé qué «técnica de uso» emplea el otro puedo entenderlo, si emplea una técnica de uso inesperada para mí no me aclaro en absoluto. El creyente, por ejemplo, emplea palabras conocidas, incluso puede pasarse sin dificultad de una frase a otra de las que dice, porque su razonamiento es normal, me hago incluso imágenes de todo tipo cuando habla, pero no sé «qué consecuencias saca» el otro de sus expresiones, por eso no le entiendo, no asocio nada determinado con sus palabras, porque no conozco su técnica, porque no sé «qué hacer con esas palabras» (71). Decir que

alguien usa una «imagen» es sólo una observación gramatical que no lleva a ninguna parte, lo mismo que investigar esa imagen en busca de sentido. Lo que dice sólo puedo verificarlo por las consecuencias que saca o no saca para su vida (para su concepción del mundo y su práctica religiosa), por lo que hace con las palabras (acciones lingüísticas, actos de habla del rito, la plegaria, etc.). Éste es el único modo de comprender lo religioso.

3. *¿Qué es la religión?*

Ni lenguaje ni doctrina: algo más

Wittgenstein no incide aquí en lo esencial de la religiosidad. Se queda en problemas de expresión y de comprensión de enunciados religiosos, aludiendo en general a formas de vida y prácticas determinadas. Y a eso limita también su tratado de la cuestión de la creencia. Su tema queda reducido al contexto especifico de los actos de habla. Pero no puede quedarse ahí en serio en un tema como el religioso, aunque ya no hable más porque seria absurdo hacerlo. (Wittgenstein es más grande que un mero logopeda: el autor del *Tractatus* nunca murió en él, las *Vermischte Bemerkungen* lo prueban.) Creo que insinúa a veces que lo específico de lo religioso no está ahí, sino en los otros actos en los que se engloban los actos de habla o en las vivencias que promueven ese modo de vida, ese juego, esa técnica, esas reglas, esas imágenes y enunciados religiosos. En 1930 escribía: «¿Es esencial el habla para la religión? Me puedo imaginar muy bien una religión en la que no existan dogmas y en la que, por lo tanto, no se hable. La esencia de la religión no puede tener nada que ver, obviamente, con el hecho de que se hable, o mejor: si se habla, ello mismo es un componente de la acción religiosa y no teoría alguna. Así pues, tampoco importa en absoluto si las palabras son verdaderas o falsas o absurdas» (WW 117). El lenguaje religioso, como acción lingüística, es un acto religioso más,

aunque fundamental. Analizarlo para evitar malentendidos es algo imprescindible, pero no lo es todo cuando se quiere dilucidar cualquier tema, y menos el religioso, que parece muy complicado. Otra cosa es que después de un análisis lingüístico exigente tenga ya sentido pretender decir algo más en el mercado intersubjetivo y con pretensiones de objetividad.

Lo específico de lo religioso, lo esencial de la religión, si no es siquiera un uso especial del lenguaje (cuya mera existencia es, de por sí, además, como sabemos, un hecho milagroso y sagrado): ¿qué es? ¿Algo también aprendido? ¿Todo y del todo aprendido? ¿Siempre en el nivel de prácticas de habla? ¿No hay un nivel de posibilidad de la práctica? ¿De transcendentalismo práxico y de posibilidad de la vida? ¿No hay un nivel (el específicamente religioso) más alto que los hechos sociales?... ¿Por qué insinúa entonces que hay un sentido más importante en que sí comprendemos todos los enunciados de un creyente? (58) ¿Por qué dice admirativamente, con envidia y melancolía, parece, aquello de ser capaces incluso de arriesgar nuestras vidas por un credo? (54) ¿Por qué se hace preguntas retóricas como ésta? «¿Por qué una forma de vida no habría de culminar en una expresión de creencia en el Juicio Final?» (58) ¿Por qué hablando de la duda respecto a los fenómenos de Lourdes dice: «Me pregunto si haría esto (dudar) en todas las circunstancias»? (61) ¿Por qué se pregunta, respetuoso ante lo sagrado, en relación con sucesos de una sesión de espiritismo: qué tipos de circunstancias debían de darse para que este tipo de historias no fueran ridículas? (61) ¿Por qué, por fin, dice claramente de la religión aquello de que para ser un error, es un error demasiado grande? (62) ¿Por qué escribe con tanto respeto en 1946: «En tiempos pasados había personas que ingresaban en el convento. ¿Se trataba acaso de gentes tontas y simples? Bien, si tales gentes emplearon tales medios para poder seguir viviendo, ¡el problema no puede ser fácil!» (VB 95) ¿Por qué el tono general de la conferencia de 1930 que narra sus tres experiencias religiosas como base de la ética y confiesa su personal creencia en un valor intrínseco y absoluto? (C 41) ¿Y por qué toda

su clara y confesa religiosidad de la época de la guerra?* ¿Puede cambiar un hombre tanto?

La religión parece suponer, según sus análisis, el cambio total de vida y pensar más radical que puede ofrecer el hombre. Y en este sentido (y no sólo en éste) la religión sería también el ideal filosófico de Wittgenstein (su filosofía pretende lo mismo) (28; VB 117). Por eso quizá su fondo religioso confeso en el planteamiento serio de todas las cuestiones: «No soy un hombre religioso, pero no puedo sino ver cualquier problema desde un punto de vista religioso», dijo a Druri en los años cuarenta*. Ese fondo no puede ser solamente un modo de usar el lenguaje, sólo un modo de hablar.

Pero, desde luego (y es un tópico en Wittgenstein para cualquier cosa seria) está claro que primordialmente la religión, si no le es esencial el lenguaje, tampoco teoría o doctrina alguna, en las que ni teológica (respecto a un credo positivo dogmático) ni anímicamente (acerca de los supuestos avatares íntimos del alma humana) consiste. «La fe es fe en aquello que necesita mi *corazón*, mi *alma*, no mi entendimiento especulativo», escribía en 1937 (VB 69). El radicalismo del silencio de la primera época deja muy claro la no teoricidad de lo místico, como veremos, en lo que se incluye lo religioso. Y en la época de estas lecciones sobre la creencia religiosa (1938), que ya pertenecen a su segundo modo de entender la filosofía, aunque habla de la religión de modo muy diferente, siempre deja claro, desde el principio y con la misma manía que antes, su carácter no científico ni doctrinal. Describe lo religioso como un proceso real en la vida del hombre, refiriéndose incluso a cosas muy problemáticas y sentidas por él mismo, que podrían ser el reconocimiento del pecado, la desesperación, o la esperanza en la redención por

* Véase DS *passim*; mi estudio titulado «Cuadernos de guerra», en: L. Wittgenstein: *Diarios secretos*, Alianza, Madrid, 1991, págs. 159-231, págs. 200-210.

* Véase R. Rhees, comp.: *Recollections on Wittgenstein*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1984, pág. 79.

la fe en el caso del cristiano (VB 59). Esperanza, desesperación, temor, vergüenza, etc. Procesos bien reales. La predestinación, por ejemplo, más que una teoría es algo así como un suspiro (¿de alivio irresponsable?) o como un grito (¿de pánico? ¿De esperanza?) (VB 63).

En el mejor y más respetuoso sentido de las teorías que hablan de la religión como de algo preracional o precientífico, y dándole incluso un vuelco, la religión para Wittgenstein narra y se refiere a peripecias personales. Lo demás es nada: doctrina o historia. Toda teoría es «tonta», «fría», «gris», encubre la vida como la ceniza a la brasa, mientras que la religión (la fe y la vida) es colorista, apasionada, a la vez que clara y tranquila (VB 108, 120). De ahí que toda filosofía supuestamente concerniente a estos temas religiosos, que no se funda vitalmente con ellos, sino que los trate con el típico distanciamiento teórico del «científico» (que pierde siempre lo característico, esencial, conceptual –un término se llena de contenido conceptual en la vida y el juego–, de cada asunto), resulte inadecuada por principio: «Si el cristianismo es la verdad, entonces es falsa toda teoría al respecto» (VB 157). El suelo del «pensador religioso honrado» (ésa sería una buena definición del filósofo) es como una cuerda floja, tan liviano como el aire, el más estrecho que pueda pensarse, aunque sí se puede caminar, a pesar de todo, por él (VB 139-140).

¿Cómo? ¿Qué es la religión, entonces, más allá del lenguaje y doctrina, cosas que no es esencialmente? Desde luego, algo. La religión aparece como un intento desesperado de ir más allá del lenguaje y la razón: a lo más alto o a lo más bajo, diríamos, al propio pensar mismo o a la propia vida misma del hombre, donde no hay todavía razón ni sentido (límites o reglas), porque los determinan ellos. Ir más allá: al ámbito inefable del valor y el sentido (en una época, a lo místico; en otra, a la vida, en sí misma también inefable) saliendo del «mundo» o del «juego» limitado y circular de la razón: esa añoranza y ese impulso efectivo es la religión, que, en este sentido, se identificaría con otras vivencias sagradas (místicas) como las éticas y estéticas. Añoranza de un más allá (lo místico o la vida), al plano del pensar o de la praxis, que

responde a un mismo impulso (el religioso) de salir de lo limitado y reglamentado (razón, lógica, mundo, etc., o juegos, reglas de juego, formas de vida, etc.). Lenguaje (pensar) sin sentido y vida sin formas (juego sin reglas): eso es la religión. Sentimiento o intuición eternos (*sub specie aeterni* atemporales) y cambio de vida (amorfo: no a otra vida, a otra forma); el cambio perpetuo genera un perpetuo otro, en persecución siempre de su marco de sentido ideal: ese otro es la vida misma, no otra vida, sino la vida ideal en persecución siempre de sí misma y por ello siempre cambiante: la vida total, primordial, postrimera. Tiempo y espacio (¿sublimados? ¿Reales?) puros. Nada o todo (que da igual). Ahí habita lo religioso, sea específicamente lo que sea, si es que interesa... Pero hablar de esto es locura y arrogancia: así le sucedería a Wittgenstein, por eso no habló mucho más claro. Lo que la humildad filosófica le permitió decir fue lo siguiente.

Sentimiento de encierro y silencio

En la primera filosofía de Wittgenstein, que va hasta los años treinta, y por lo que se sabe, estas cuestiones que persiguen lo religioso esencial se plantearían y responderían rápidamente (no es nuestro tema) así: hasta entonces, al menos, respetaba la religión (en esto igual que la ética y que la estética, puesto que lo místico integraba a las tres) como trasunto de esa tendencia humana desesperada pero incoercible a arremeter contra los límites del lenguaje en busca de «lo más alto» y de un sentido último; el resultado eran sólo chichones (síntoma de que filosofamos –*sic*–) (IF I, 119) y un definitivo y respetuoso silencio. ¿Por qué?

Primera razón: la forma de vida religiosa respondía a ese sentimiento humano de encierro entre los límites del mundo (o del lenguaje o la lógica o la razón o la ciencia, que todo es lo mismo), cerrado como un todo definido (que el hombre se encuentra existente y dado sin razón alguna y, por lo tanto, milagrosamente), contra los que el hombre arremete y a los que intenta superar, como siempre, simbólica (intuitiva o

sentimental –ideal–), nunca racionalmente.* «Porque lo único que yo pretendía con ellas (con las expresiones religiosas y éticas) era precisamente ir más allá del mundo, lo cual es lo mismo que *ir más allá* del lenguaje significativo. Mi único propósito –y creo que el de todos aquellos que han tratado alguna vez de escribir o hablar de ética o de religión– es arremeter contra los límites del lenguaje. Este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperanzado», aunque «testimonio de una tendencia del espíritu humano que yo personalmente no puedo sino respetar profundamente y que por nada del mundo ridiculizaría» (C 43).

Segunda razón: Dios, la plegaria y lo religioso en general tiene que ver con (o *son*, más bien) el sentido de la vida o del mundo (DF 127, 128, 134, 135), y eso es justamente inefable, como todo sentido último y todo valor. La religión pertenecía, pues, al silencio: era radicalmente no teoría, no racionalidad y no lenguaje. Su supuesto discurso racional, teórico o lingüístico, se despachaba simplemente diciendo que era absurdo, que no tenía sentido, aunque respondiera a una tendencia del espíritu humano muy respetable. No se la distinguía claramente de sus congéneres místicos, la ética y la estética, aunque parece insinuarse como el fundamento de ambas: lo ético (y lo estético, puesto que son lo mismo) si es algo, es algo sobrenatural y divino; lo bueno es, en definitiva, lo que Dios manda, y, en ultimísima instancia, la Palabra de Dios y Dios mismo (WW 115, 118; VB 14; DF 140, 145; etc.). (También lo bello, lo verdadero, etc. Como siempre ha sido. Y como tiene que ser: pues «Dios» seguramente no es más que eso para el hombre.)

Forma de vida total: la vida misma

Esta misma indistinción, por cierto, se da en la segunda

* Véase WW 68-69, 92-93, 115-118; J. Sádaba: *Lecciones de filosofía de la religión*, Madrid, Mondadori, 1989, págs. 107-110.

filosofía de Wittgenstein en otros niveles más prácticos, lo que hace también desesperanzada nuestra búsqueda un tanto gratuita de lo esencial religioso.

La religión, lo religioso en general, es una forma de vivir colorista y apasionada, en la que ese colorismo y pasión, cuando son de verdad y no los supuestos en la grey feligresa, que no son nada, apenas dejan reconocer una forma al uso; a la vez que es también una decisión y aprehensión, apasionadas asimismo, no racionales por tanto, de un sistema de referencias salvador para aclararse y al que acogerse en la vida cosmovisionalmente en busca de sentido. (Sobre todo cuando las circunstancias aprietan, todo hay que decirlo, como al propio Wittgenstein en la primera guerra mundial.) La religión es una forma de vivir apasionadamente y, a la vez, una forma apasionada de ver y juzgar la vida. Fuera de toda razón y regla ordinarias. Las palabras más claras, quizá, que Wittgenstein jamás escribiera sobre su idea de lo religioso son éstas de 1947: «Me parece que una creencia religiosa sólo podría ser algo así como el apasionado decidirse por un sistema de referencias. Como si, a pesar de ser creencia, fuera una forma de vida o una forma de juzgar la vida. Una aprehensión apasionada de una determinada concepción del mundo» (VB 122). Lo religioso radica en el apasionamiento de la aprehensión o del vivir, no en la forma de vida o la concepción del mundo por sí mismas, que por sí mismas son juegos o teorías racionalizados como todas.

La religión representa, pues, más allá de toda explicación teórica del universo (causal, final, ejemplar, etc.), una toma de postura o una «actitud frente a cualquier tipo de explicación», un último marco de referencia que se muestra (¿dónde si no?) en la vida misma (VB 160). Más radicalmente, lo religioso constituye el vivir mismo del hombre (y también su pensar modélico, insinuábamos: la filosofía), una forma de vida peculiar y total que es lo que da sentido a cualquier pensamiento o enunciado, también en aquellos, obviamente, que se hacen sobre la religión misma. «Opino que el cristianismo dice entre otras cosas que todas las buenas doctrinas no sirven de nada. Debe cambiarse la vida. (O la orientación

de la vida.)» (VB 102) (Como sucede con la filosofía, repetimos.)

Es la vida misma, la praxis, experiencias, la conformación de la vida de un determinado modo (al límite: de ninguno), la forma de vida (total: sin pautas racionales, amorfa al límite, al límite de religiosidad auténtica), la que da importancia a ciertas cosas y cuestiones y se las quita a otras; la que educa o no para la fe e impone unos u otros conceptos («Dios», «Juicio Final», «cesar de existir», «espíritu desencarnado», etc.) que no valen nada ni son nada por sí mismos (científica y racionalmente), sino por el peculiar uso de ellos en ese sistema de referencia para el sentido (total) de la propia vida humana, generado desde ella misma (postuláticamente en Kant, porque sí, sin más justificación que el hecho de que suceda, en Wittgenstein, no tan lejos de Kant), en que consiste lo religioso. «Tampoco aquí importan las palabras que se pronuncian o lo que con ellas se piensa, sino la diferencia que marcan en diversos lugares en la vida» (VB 161). La vida es quien impone en general los conceptos. Cuando quemamos una etapa en la vida, toda la conceptología en que se sostenía su justificación, cae y se aniquila con ella. Es la vida y su inmediatez (caótica, informe, en lo religioso) la que da sentido al lenguaje (sin sentido, en lo religioso) como trasfondo práxico e inefable suyo. Por sí mismo, el lenguaje (sobre todo el religioso), a pesar de todas sus pretensiones y trampas autorreferenciales, no vale mucho.

Al final de su vida, en 1950, Wittgenstein todavía dice: «Si quieres permanecer en lo religioso tienes que luchar» (VB 163). No es extraño que lo diga: una locura (sin razón) así no es fácil de aceptar y vivir para alguien que pelea todos los días con la razón a un juego de amor y odio. Quizá por eso también escribió en 1946: «No puedo arrodillarme para rezar porque, por así decirlo, mis rodillas están tiesas. Temo la disolución (mi disolución) si me ablandara» (VB 107). Es la típica sensación de abandonar la razón y quedarse sin su apoyo. Aunque, una vez superado todo, tanto el encierro de la razón y el lenguaje en su petulancia (arrogancia filosófica) como el *horror vacui* de un nihilismo paralizante y cobarde, en esa lucha

constante por una modalidad muy peculiar de vida, aferrados apasionadamente a un sistema crítico (consuelo y sostén a su vez) de referencias para el sentido de la vida, la religión aparece entonces, en definitiva, como lo que Wittgenstein decía de ella también en 1946: «La religión es como el fondo marino calmo más profundo, que permanece en calma por muy altas que se muevan arriba las olas» (VB 97).

* * *

Este método wittgensteiniano de analizar las cosas (que hemos visto aplicado a la estética, a la psicología y a la religión y que es siempre más o menos el mismo) y sus resultados, puede parecer insatisfactorio pero es todo lo que se puede hacer. Lo demás sería en su sentir arrogancia filosófica y confusión (72). Toda esta forma de pensar de Wittgenstein, tan poco respetuosa –tanto metodológica como objetivamente, tanto en referencia al sujeto como al objeto– con la tradición metafísica es su crítica peculiar de la razón. Por eso no le parecería falso que dijeran de él: «Wittgenstein intenta minar la razón» (64).

ISIDORO REGUERA
Universidad de Extremadura

OBRAS CITADAS DE WITTGENSTEIN*

(BPP) *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Francfort, Suhrkamp, 1982.

(C) *Conferencia sobre ética*, Barcelona, Paidós, 1989.

(DF) *Diario filosófico 1914-1916*, Barcelona, Ariel, 1982.

(DS) *Geheime Tagebücher/Diarios secretos*, Madrid, Alianza, 1991.

(IF) *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.

(L&C) *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Basil Blackwell, 1966. (Trad. cast.: *Estética, psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.) Cito por edición original.

(LPP) *Lectures on philosophical Psychology 1946-1947*, Nueva York – Londres, Harvester – Wheatsheaf, 1988.

(LSPP) *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie/Last Writings on the Philosophy of Psychology*, Volumen I, Oxford, Basil Blackwell, 1982. (Trad. cast.: *Últimos escritos sobre Filosofía de la Psicología*, Madrid, Tecnos, 1987.)

(PB) *Philosophische Bemerkungen*, en: *Shriften 2*, Francfort, Suhrkamp, 1970.

(PG) *Philosophische Grammatik*, en: *Shriften 4*, Francfort, Suhrkamp, 1969.

(T) *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1987.

(VB) *Vermischte Bemerkungen*, Francfort, Suhrkamp, 1977. (Trad. cast.: *Observaciones*, México, Siglo XXI, 1981.) Cito por edición alemana.

(V) *Vorlesungen 1930-1935*, Francfort, Suhrkamp, 1984.

(WW) *Wittgenstein und der Wiener Kreis*, en: *Schriften 3*, Francfort, Suhrkamp, 1967. (Trad. cast.: *Ludwig Wittgenstein y el Círculo de Viena*, México, FCE, 1973.) Cito por edición alemana.

* La razón por la que cito por las ediciones inglesa o alemana cuando hay traducción castellana es porque ésta no resulta fiable.

LECCIONES Y CONVERSACIONES SOBRE ESTÉTICA, PSICOLOGÍA Y CREENCIA RELIGIOSA

PREFACIO

Lo primero que hay que decir de este libro es que nada de lo que contiene ha sido escrito por Wittgenstein mismo. Las notas publicadas aquí no son las notas del propio Wittgenstein para las clases, sino apuntes tomados por estudiantes que él ni vio ni revisó. Es dudoso incluso que hubiera aprobado su publicación, al menos en la forma presente. Pero, dado que tratan temas que el resto de sus escritos publicados sólo tocan brevemente y que ya han circulado privadamente durante algún tiempo, se pensó que lo mejor era publicarlas en una forma aprobada por los autores.

Las lecciones sobre estética tuvieron lugar en las habitaciones privadas de Wittgenstein en Cambridge durante el verano de 1938. Fueron impartidas a un pequeño grupo de estudiantes, entre los que estaban Rush Rhees, Yorick Smythies, James Taylor, Casmir Lewy, Theodore Redpath y Maurice Drury (cuyos nombres aparecen en el texto). También aparece en el texto (pág. 42) el nombre de otro estudiante, Ursell, que sin embargo no asistió a las clases. Las lecciones sobre creencia religiosa pertenecen a un curso sobre la creencia dado aproximadamente por esas mismas fechas. Las conversaciones sobre Freud entre Wittgenstein y Rush Rhees ocurrieron entre 1942 y 1946.

Además de las notas de las conversaciones sobre Freud, pertenecen a Rush Rhees las de la cuarta lección sobre estética; el resto son de Smythies. Dado que contamos con tres versiones de las tres primeras lecciones sobre estética (de Smythies, Rhees y Taylor, a quienes nos referiremos respectivamente con S, R y T) y con dos versiones de la cuarta, se ha elegido como texto la versión más completa, añadiendo en notas a pie de página las variantes significativas. Las notas se publican tal como fueron tomadas en su tiempo, excepción

LECCIONES SOBRE ESTÉTICA

I

1. Desde mi punto de vista, el tema (de la estética) es muy amplio y se ha malentendido completamente. El uso de una palabra como «bello», si se fija en la forma lingüística de las proposiciones en las que ocurre, es aún más susceptible de ser malentendido que el de la mayoría de las demás palabras. «Bello» [y «bueno» – R.] es un adjetivo, por eso tienden a decir: «Esto tiene una determinada cualidad, la de ser bello».

2. Pasamos de un tema de la filosofía a otro, de un grupo de palabras a otro grupo de palabras.

3. Una manera inteligente de dividir un libro de filosofía sería hacerlo en partes de la oración, tipos de palabras. En ese caso ustedes tendrían que distinguir de hecho muchas más partes de la oración de las que distingue una gramática ordinaria. Tendrían que hablar horas y horas sobre los verbos «ver», «sentir», etc., verbos que describen experiencias personales. Hay un tipo particular de confusión o confusiones que conllevan todas estas palabras.[1] Habrían de poner otro capítulo sobre numerales, y aquí aparecería otro tipo de confusión: un capítulo sobre «todos», «cualquiera», «algunos», etc.; y otro tipo más de confusión: un capítulo sobre «tú», «yo», etc.; y otro más: un capítulo sobre «bello», «bueno»; y otro tipo, etc. Siempre nos envolvemos en nuevas confusiones; el lenguaje nos gasta bromas cada vez completamente nuevas.

4. A menudo he comparado el lenguaje con una caja de herramientas que contiene un martillo, un escoplo, cerillas, puntas, tornillos, cola. No es casualidad que todas esas cosas hayan sido colocadas juntas, pero hay diferencias importantes

1. Aquí encontramos similitudes, encontramos tipos peculiares de confusión que conllevan *todas* esas palabras. R.

entre las diferentes herramientas –son usadas en una familia de modos– aunque nada sea más diferente que la cola y un escoplo. La sorpresa es constante por las nuevas bromas que el lenguaje nos gasta cuando entramos en un campo nuevo.

5. Una cosa que hacemos siempre cuando discutimos sobre una palabra es preguntar cómo nos fue enseñada. Esto, por una parte, destruye una multitud de concepciones equivocadas y, por otra, les proporciona a ustedes un lenguaje primitivo en el que se usa la palabra. Aunque éste no sea el lenguaje que utilizan ustedes a los veinte años, sí consiguen con ello una primera aproximación al tipo de juego de lenguaje que se va a jugar. Por ejemplo: ¿cómo hemos aprendido «Yo soñé tal y tal cosa»? Lo interesante es que no lo hemos aprendido mostrándosenos un sueño. Si se preguntan a sí mismos cómo aprende un niño la palabra «bello», «hermoso», etc., encontrarán que las aprende como si se tratara más o menos de interjecciones. («Bello» es una palabra curiosa para hablar de ella, dado que apenas se usa.) Un niño normalmente aplica primero una palabra como «bueno» a la comida. Una cosa enormemente importante en la enseñanza es exagerar los gestos y las expresiones faciales. La palabra se enseña como sustitutivo de una expresión facial o de un gesto. Los gestos, tonos de voz, etc., son en este caso expresiones de asentimiento. ¿Qué *hace* de la palabra una interjección de asentimiento?[2] El juego en que aparece, no la forma de las palabras. (Si tuviera que decir cuál es el error principal cometido por los filósofos de la presente generación, incluido Moore, diría que cuando consideran el lenguaje lo que consideran son formas de palabras y no el uso que se hace de esas formas de palabras.) El lenguaje es una parte característica de un amplio grupo de actividades: hablar, escribir, viajar en autobús, encontrar a alguien, etc.[3] No nos concentramos en las palabras

2. ¿Y no de desaprobación o de sorpresa, por ejemplo?

(El niño comprende los gestos que ustedes usan al enseñarle. Si no, no comprendería nada.) R.

3. Cuando construimos casas, hablamos y escribimos. Cuando tomo el autobús digo al conductor: «Tres peniques». No nos concentramos sólo en la

«bueno» o «bello», que no son nada características, generalmente sólo sujeto y predicado («Esto es bello»), sino en las ocasiones en las que se dicen: en la situación enormemente complicada en la que la expresión estética tiene lugar, en la que esa expresión misma sólo ocupa de por sí un lugar insignificante.

6. Si ustedes fueran a una tribu extranjera, cuyo lenguaje no conocieran en absoluto, y quisieran saber qué palabras corresponden a «bueno», «hermoso», etc., ¿en qué se fijarían? Se fijarían en las sonrisas, gestos, comida, juguetes. ([Respuesta a una pregunta:] Si fueran a Marte y los habitantes de allí fueran esferas con antenas salientes, no sabrían en qué fijarse. O si fueran a una tribu donde los sonidos hechos con la boca fueran sólo los de respirar o los musicales, y el lenguaje fuera producido con los oídos. Confróntese: «Cuando ven que los árboles se mueven con el viento es que están hablando unos con otros». («Todas las cosas tienen un alma.») Comparan las ramas con los brazos. Ciertamente, hemos de interpretar los gestos de la tribu en analogía con los nuestros.) ¡Qué lejos nos lleva esto de la estética [y de la ética –T.] normal! No partimos de palabras determinadas, sino de ocasiones y actividades determinadas.

7. Algo característico de nuestro lenguaje es que un gran número de palabras usadas en esas circunstancias son adjetivos: «hermoso», «bonito», etc. Pero ustedes se dan cuenta de que esto no es en modo alguno necesario. Vimos que ellas se usan primero como interjecciones. ¿Importaría algo si en lugar de decir «Esto es bonito» dijera sólo «¡Ah!» y sonriera, o simplemente me frotara el estómago? Dentro del ámbito de esos lenguajes no surgen en absoluto problemas respecto a cuál es el significado de esas palabras o cuál es el objeto que realmente designan [que es el llamado «bello» o «bueno»– R.].[4]

---

palabra o en la frase en que se usa –lo que sería muy poco característico–, sino en la ocasión en que se dice: el marco en el que (*nota bene*) el juicio estético actual es, en la práctica, completamente nulo. R.

4. Qué es la cosa que en realidad es buena. T.

8. Es significativo que cuando en la vida real se hacen juicios estéticos los adjetivos estéticos tales como «bello», «hermoso», etc. apenas si desempeñan algún papel. ¿Se utilizan adjetivos en una crítica musical? Ustedes dicen: «Fíjese en este cambio»,[5] o [Rhees] «Este pasaje es incoherente». O en una crítica literaria [Taylor]: «Su uso de las imágenes es preciso». Las palabras que utilizan están más emparentadas con «apropiado» y «correcto» (tal como esas palabras se usan en el habla ordinaria) que con «bello» y «bonito».[6]

9. Palabras como «bonito» se usan en primer lugar como interjecciones. En otro sentido se las usa muy pocas veces. Podemos decir de una pieza de música que es bonita, no alabándola, sino sólo caracterizándola. (Por supuesto que hay mucha gente que no sabe expresarse bien y usa esa palabra con mucha frecuencia. Y cuando la usan, la usan como interjección.) Podría preguntar: «¿A qué melodía aplicaría yo con mayor satisfacción la palabra 'bonita'?» Podría elegir entre llamarla «bonita» o llamarla «juvenil». Es estúpido llamar a una pieza musical «Melodía de primavera» o «Sinfonía de primavera». Pero la palabra «primaveral» no sería absurda en absoluto, como tampoco «mayestática» o «pomposa».

10. Si yo fuera un buen dibujante podría plasmar con cuatro rasgos innumerables expresiones faciales:

Palabras como «pomposo» o «mayestático» pueden expresarse mediante rostros. Haciéndolo así nuestras descripciones serían mucho más flexibles y variadas de lo que lo son expresadas por adjetivos. Decir de una pieza de Schubert que es

5. «El cambio se hizo de manera correcta». T.

6. Sería mejor usar «lindo» descriptivamente, al mismo nivel que «magnífico», «pomposo», etc. T.

melancólica es como darle un rostro (con esto yo no expreso aprobación ni rechazo). En lugar de eso podría usar gestos o [Rhees] bailar. De hecho, cuando queremos ser exactos usamos un gesto o una expresión facial.

11. [*Rhees*: ¿Qué regla usamos o a qué regla nos remitimos al decir: «Éste es el modo correcto»? Si un profesor de música dice que una pieza *debe* ser tocada de este modo y la toca, ¿a qué remite con ello?]

12. Tomemos la cuestión: «¿Cómo habría que leer la poesía? ¿Cuál es el modo correcto de leerla?» Si ustedes se refieren al verso libre, el modo correcto de hacerlo podría ser acentuándolo correctamente, y entonces se ponen a discutir hasta qué punto han de marcar o de encubrir el ritmo. Alguien dice que ha de leerse de *este* modo y se lo lee. Ustedes dicen: «Oh, sí. Ahora adquiere sentido». Hay casos de poemas que casi tienen que ser medidos, otros en los que el metro es tan claro como el cristal, otros en los que el metro queda completamente en segundo plano. Yo tuve una experiencia así con Klopstock, un poeta del siglo XVIII.[7] Descubrí que el modo de leerlo era acentuar su metro anormalmente. Klopstock ponía ⏑ — ⏑ (etc.) al comienzo de sus poemas. Cuando leí sus poemas de este nuevo modo dije: «Ah, ahora sé por qué hizo esto». ¿Qué había sucedido? Yo los había leído y me había aburrido bastante, pero cuando los leí de ese otro modo especial, con mucha atención, me sonreí y dije: «Esto es *grande*», etc. Pero podría no haber dicho nada. El hecho importante fue que leí aquello una y otra vez. Al leer esos poemas hacía gestos y ponía expresiones faciales que se dirían gestos de aprobación. Pero lo importante fue que leí los poemas de modo enteramente diferente, con mayor intensidad, y que dije a los otros: «¡Mirad! Así es como deben leerse».[8] Los adjetivos estéticos apenas desempeñaron papel alguno.

7. Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Wittgenstein se refiere a sus *Odas* (*Gesammelte Werke*, Stuttgart, 1886-1887). Klopstock creía que la dicción poética era distinta del lenguaje popular. Desechó la rima por vulgar e introdujo en su lugar la métrica de la literatura antigua. [Ed.]

8. Si hablamos del modo correcto de leer un poema, nuestra aprobación desempeña un papel, pero es mínimo. R.

13. ¿Qué dice una persona que sabe lo que es un buen traje cuando va al sastre a probárselo? «Éste es el largo correcto», «Demasiado corto», «Demasiado estrecho». Las palabras de aprobación no desempeñan aquí ningún papel aunque el cliente llegue a estar satisfecho cuando la chaqueta le siente bien. En lugar de «Demasiado corto» yo podría decir «¡Mire!» o en lugar de «Correcto» podría decir «Déjelo como está». Un buen sastre quizá no diga nada, se conforme con hacer una marca de tiza y luego arreglarlo. ¿Cómo muestro mi aprobación al traje? Sobre todo poniéndomelo a menudo, gustándome enseñarlo, etc.

14. (Si les indico a ustedes la luz y la sombra de un cuerpo en una pintura, puede que con ello les consiga mostrar su forma. Pero si les indico los brillos, no sabrán cuál es la forma.)

15. En el caso de la palabra «correcto» ustedes cuentan con una gran variedad de casos relacionados entre sí. Está, primero, el caso del aprendizaje de las reglas. El sastre aprende la longitud que ha de tener una chaqueta, el ancho que deben tener las mangas, etc. Aprende reglas, es adiestrado igual que ustedes lo son en la armonía y el contrapunto musical. Supongamos que yo vaya a aprender costura y aprenda primero todas las reglas. Podría mantener, en general, dos tipos de actitudes. (1) Lewy dice: «Esto es demasiado corto». Yo digo: «No. Es correcto. Está de acuerdo con las reglas». (2) Desarrollo cierta sensibilidad para las reglas. Interpreto las reglas. Podría decir: «No. No es correcto. No está de acuerdo con las reglas».[9] En este caso estaría formulando un juicio estético sobre el objeto que está de acuerdo con las reglas en el sentido de (1). Por otra parte, si no hubiera aprendido las reglas no sería capaz de hacer el juicio estético. Al aprender las reglas consiguen ustedes un juicio cada vez más refinado. El aprendizaje de las reglas cambia de hecho el juicio. (Aunque si ustedes no han aprendido armonía ni tienen buen oído

9. «¿No ve usted que si lo ensanchamos no es correcto y no concuerda con las reglas?» R.

pueden, sin embargo, detectar cualquier desarmonía en una secuencia de acordes.)

16. Podrían considerar las reglas establecidas para el corte de una chaqueta como una expresión de lo que quiere cierta gente.[10] Gente que difiere respecto a lo que debería medir una chaqueta: a algunos no les preocuparía que fuera ancha o estrecha, etc.; a otros les preocuparía muchísimo.[11] Pueden decir que las reglas de armonía expresan el modo en que la gente quiso que se siguieran los acordes: sus deseos cristalizaron en esas reglas (la palabra «deseos» es demasiado vaga).[12] Todos los grandes compositores escribieron de acuerdo con ellas. ([Réplica a una objeción:] Pueden decir que cada compositor cambió las reglas, pero la variación fue mínima; no se cambiaron todas las reglas. La música siguió siendo buena también según gran parte de las viejas reglas. Ésta idea no debería aparecer aquí.)

17. Supongamos una persona con buen juicio en aquello que llamamos artes. (Una persona que tiene buen juicio no significa una persona que dice «¡Maravilloso!» ante ciertas cosas.)[13] Si hablamos de juicios estéticos pensamos, entre otras mil cosas, en las artes. Cuando hacemos un juicio estético respecto a una cosa no nos quedamos absortos ante ella y decimos: «¡Oh! ¡Qué maravilloso!» Distinguimos entre alguien que sabe de lo que está hablando y alguien que no lo sabe.[14] Si alguien quiere valorar la poesía inglesa tiene que saber inglés. Supongamos que a un ruso que no sabe inglés le impresiona un soneto considerado bueno. Diríamos que no se

10. Éstas pueden ser del todo explícitas y pueden ser enseñadas, o no estar formuladas en absoluto. T.

11. Pero es un hecho que la gente ha establecido tales y tales reglas. Decimos «gente», pero de hecho se trata de una clase particular... Cuando decimos «gente», se trataría de *alguna* gente. R.

12. Y aunque hemos hablado aquí de «deseos», el hecho es que esas reglas fueron establecidas. R.

13. Supongamos lo que llamamos un «juez» en lo que llamamos artes, esto es, una persona con buen juicio. Esto no significa alguien que admira o no admira. Tenemos un elemento completamente nuevo. R.

14. Aquél tiene que comportarse consistentemente durante un largo período de tiempo. Tiene que conocer toda clase de cosas. T.

da cuenta para nada de lo que hay en él. De modo semejante, de alguien que no conoce la métrica pero está impresionado, diríamos también que no se da cuenta de lo que hay en él. En la música esto es más claro. Supongamos alguien que admira y a quien le gusta lo que se admite como bueno, pero que no puede recordar las melodías más simples, que no se da cuenta cuándo entra el bajo, etc. Decimos que no ha visto lo que hay en la obra. No usamos la expresión «Fulano tiene talento para la música» refiriéndonos a alguien que dice «¡Ah!» cuando se toca una pieza de música, del mismo modo que tampoco decimos que tenga talento para la música un perro que mueva su cola cuando se toca música.[15]

18. La palabra sobre la que deberíamos hablar es «evaluar». ¿En qué consiste la evaluación?

19. Si alguien está examinando un número sin fin de muestras en una sastrería [y] dice: «No. Esto es demasiado oscuro. Esto es demasiado llamativo», etc., es lo que llamamos un evaluador de material. Que es un evaluador no lo muestran las interjecciones que usa, sino su modo de elegir, seleccionar, etc. Algo así sucede en la música: «¿Es esto armónico? No. El bajo no suena suficientemente fuerte. Aquí me gustaría algo diferente...» Esto es lo que llamamos una evaluación.

20. No sólo es difícil, sino imposible, describir en qué consiste una evaluación. Para describir en qué consiste tendríamos que describir todo el entorno.

21. Sé exactamente lo que sucede cuando una persona muy entendida en costura va al sastre; también sé lo que sucede cuando va una persona nada entendida en costura: lo que dice, como actúa, etc.[16] Hay un número extraordinario de casos diferentes de evaluación. Y, por supuesto, lo que yo sé no es nada comparado con lo que se podría saber. Para decir

15. Piénsese en alguien a quien le gusta escuchar música pero que no puede en absoluto hablar de ella y que es totalmente ignorante en este asunto. «Él tiene instinto musical.» No decimos esto sólo porque alguien sea feliz cuando escucha música, si le faltan las demás cosas. T.

16. Esto es estética. T.

qué es evaluación tendría, por ejemplo, que explicar todo ese enorme abultamiento que son las artes y oficios, esa enfermedad tan peculiar. También tendría que explicar qué hacen nuestros fotógrafos hoy y por qué es imposible conseguir una fotografía decente de un amigo incluso pagando 1000 libras.

22. Pueden llegar a hacerse una idea de lo que llamarían una cultura muy elevada, por ejemplo, de la música alemana de los dos últimos siglos, y de qué sucede cuando se deteriora. Una idea de lo que sucede en arquitectura cuando se imita, o cuando millares de personas se interesan por los mínimos detalles. Una idea de lo que sucede cuando una mesa de comedor se elige más o menos al azar, cuando nadie sabe de dónde procede.[17]

23. Hablábamos de corrección. Un buen sastre no usaría más palabras que «Demasiado largo», «Correcto». Cuando hablamos de una sinfonía de Beethoven no hablamos de corrección. Entran en juego cosas completamente diferentes. No hablaríamos de evaluación cuando se trata de lo *tremendo* en el arte. En ciertos estilos arquitectónicos una puerta es correcta, y la cosa es que ustedes lo evalúan. Pero en el caso de una catedral gótica lo que hacemos no es, en absoluto, encontrarla correcta: ella desempeña para nosotros un papel completamente diferente.[18] El *juego* entero es diferente. Es tan diferente como juzgar a un ser humano y decir, por una parte, «Se comporta bien» y, por otra, «Me causó buena impresión».

24. «Correctamente», «estupendamente», «exquisitamente», etc. desempeñan un papel completamente distinto. Piénsese en el famoso discurso de Buffon –un hombre tre-

17. Explicar lo que sucede cuando un oficio decae. Un periodo en el que todo está prefijado y se pone un extraordinario cuidado en ciertos detalles; y un período en el que todo se copia y no se reflexiona sobre nada. T.

Un gran número de personas está muy interesado en un detalle de una silla de comedor. Y luego viene un período en el que la silla de comedor está en la sala de estar y nadie sabe de dónde procede o que hubo gente alguna vez que dedicó enormes esfuerzos mentales para diseñarla. R.

18. No se trata aquí de una cuestión de *grado*. R.

mendo– sobre el estilo de escribir, en el que hace siempre tantas distinciones que yo sólo lo entiendo vagamente, pero que él no hacía vagamente, todo tipo de matices como «magnífico», «encantador», «bonito».[19]

25. Las palabras que llamamos expresiones de juicios estéticos desempeñan un papel muy complicado, pero muy definido, en lo que llamamos la cultura de una época. Para describir su uso o para describir lo que ustedes entienden por gusto cultivado tienen que describir una cultura.[20] En la Edad Media quizá no existiera lo que nosotros llamamos ahora un gusto cultivado. En épocas diferentes se juegan juegos completamente diferentes.

26. A un juego de lenguaje pertenece una cultura entera. Al describir el gusto musical tienen ustedes que describir si los niños dan conciertos, si lo hacen las mujeres o si sólo los dan los hombres, etc., etc.[21] En los círculos aristocráticos de Viena la gente tenía un gusto [el que fuera], después éste pasó a los círculos burgueses y las mujeres se incorporaron a los coros, etc. Éste es un ejemplo de tradición musical.

27. [*Rhees*: ¿Hay tradición en el arte negro? ¿Podría un europeo apreciar el arte negro?]

28. ¿Qué sería tradición en el arte negro? ¿Que las mujeres usaran faldas de hierba? etc., etc. No sé. No sé cómo comparar la evaluación del arte negro de Frank Dobson con la de un negro educado.[22] Si ustedes dicen que él es capaz de evaluarlo, yo no sé todavía qué significa eso.[23]. Él puede llenar su habitación de objetos de arte negro. ¿Dice sólo «¡Ah!»? ¿O

19. *Discours sur le style*: su discurso de entrada en la Académie Française en 1753. [Ed.]

20. Describir completamente un paquete de reglas estéticas significa realmente describir la cultura de una época. T.

21. Que los niños son enseñados por adultos que van a conciertos, etc., que las escuelas son como son, etc. R.

22. Frank Dobson (1888-1963), pintor y escultor; fue el primero en introducir en Inglaterra el interés por la escultura africana y asiática que caracterizó la obra de Picasso y de otros cubistas durante los años inmediatamente anteriores y posteriores a la primera guerra mundial. [Ed.]

23. Aquí no han dejado claro qué entienden ustedes por «evaluar el arte negro». T.

hace lo que hacen los mejores músicos del arte negro? ¿O está de acuerdo o en desacuerdo con tal y tal cosa respecto a él? Pueden llamar a esto evaluación si quieren. Pero es completamente diferente de la de un negro educado. Aunque un negro educado puede tener también objetos de arte negro en su habitación. La del negro y la de Frank Dobson son evaluaciones completamente diferentes. Ustedes hacen cosas diferentes con ellas. Supongamos que los negros se visten a su manera y que yo digo que soy capaz de apreciar una buena túnica de las suyas, ¿significa esto que yo me encargaría una, o que diría (como en la sastrería): «No... demasiado larga» o: «¡Qué estupenda!»?

29. Supongamos que Lewy tiene respecto a la pintura lo que se llama un gusto cultivado. Esto es algo completamente diferente de lo que se llamaba un gusto cultivado en el siglo XV. Entonces se jugaba un juego completamente diferente. Lewy hace con él algo completamente diferente a lo que se hacía entonces.

30. Hay mucha gente de buena posición que ha ido a buenos colegios, que puede permitirse viajar donde quiera y visitar el Louvre, etc., que sabe mucho acerca de ello y puede hablar con soltura de docenas de pintores. Hay otra que ha visto muy pocas pinturas pero que observa intensamente una o dos obras que le han causado una profunda impresión.[24] Otra que es amplia de miras pero ni profunda ni aguda. Otra que es muy estrecha de miras, concentrada y limitada. ¿Se trata de diferentes tipos de evaluación? A todos se les puede llamar «evaluación».

31. Ustedes hablan en términos completamente diferentes del manto de la coronación de Eduardo II y de un frac.[25] ¿Qué hacían y decían *ellos* entonces respecto a los mantos de coronación? ¿Se hacía en un sastre el manto de la coronación? Quizá fue diseñado por artistas italianos que tenían sus

24. Alguien que no ha viajado pero que hace ciertas observaciones que muestran que él «realmente aprecia»... una apreciación concentrada en una sola cosa y muy profunda, tanto que daría hasta el último céntimo por ella. R.

25. Eduardo el Confesor. T.

propias tradiciones y nunca fue visto por Eduardo II antes de ponérselo. Preguntas como «¿Qué medidas había entonces?», etc., son todas ellas relevantes para la cuestión: «¿Podrían ustedes criticar el manto como lo criticaban ellos?» Ustedes lo evalúan de un modo completamente diferente; su actitud hacia él es completamente diferente de la de una persona que vivía en la época en que fue diseñado. Por otra parte, una persona de aquella época podría haber dicho: «¡Éste es un hermoso manto de coronación!» exactamente del mismo modo que lo hace una de ahora.

32. Llamo su atención respecto a las diferencias y digo: «¡Vean cuán diferentes son estas diferencias!» «Vean qué tienen en común los diferentes casos», «Vean qué es común a los juicios estéticos». Toda una familia de casos inmensamente complicada se pasa por alto fijándose sólo en lo más llamativo, la expresión de admiración, una sonrisa, un gesto, etc.

33. [Rhees hizo a Wittgenstein alguna pregunta sobre su «teoría» de la decadencia.]

¿Piensa usted que tengo una teoría? ¿Que estoy diciendo lo que es decadencia? Lo que estoy haciendo es describir diferentes cosas llamadas decadencia. Podría aprobar la decadencia: «Todo muy bien respecto a su exquisita cultura musical, pero estoy muy contento de que ahora los niños ya no aprendan armonía». [*Rhees*: ¿No implica lo que usted dice una preferencia por ciertos tipos de uso de «decadencia»?] Bueno, si usted quiere, pero, dicho sea de paso, no, ésa no es la cuestión. Mi ejemplo de decadencia es de algo que yo conozco, quizá de algo que no me gusta, no lo sé. «Decadencia» se aplica a una pequeña parte de lo que yo pueda saber.

34. Nuestra vestimenta es en cierto modo más sencilla que la vestimenta del siglo XVIII y más adaptada a determinadas actividades recias como andar en bicicleta, caminar, etc. Supongan que observamos un cambio similar en la arquitectura y en el peinado, etc. Supongan que yo hablo de la decadencia del estilo de vida.[26] Si alguien pregunta: «¿Qué quiere usted decir con decadencia?», describo, pongo ejemplos. Por

26. Decadencia del estilo y de la vida. R.

una parte, ustedes usan el término «decadencia» para describir un tipo particular de desarrollo y, por otra, para expresar desaprobación. Yo puedo asociarlo a las cosas que me gustan, y ustedes, a las que les disguntan. Pero la palabra puede usarse sin ningún elemento afectivo; ustedes la usan para describir un tipo particular de suceso acontecido.[27] Yo la he usado más bien como se usa un término técnico, quizás, aunque no necesariamente, con un cierto sentido peyorativo. Cuando hablo de decadencia puede que ustedes protesten diciendo: «Pero eso era muy bueno». Yo digo: «De acuerdo. Pero no era de eso de lo que estaba hablando. Usé la palabra para describir un tipo particular de desarrollo».

35. Para aclararse respecto a expresiones estéticas hay que describir modos de vida.[28] Pensamos que tenemos que hablar de juicios estéticos como «Esto es bello», pero descubrimos que cuando tenemos que hablar de juicios estéticos no encontramos esas palabras para nada, sino una palabra usada como un gesto acompañando a una actividad complicada.[29]

36. [*Lewy*: Si mi patrona dice que una pintura es bonita y yo digo que es horrible no nos contradecimos.]

En un sentido [y en *ciertos ejemplos* –R.] ustedes se contradicen. La patrona limpia el polvo del cuadro cuidadosamente, lo mira a menudo, etc. Ustedes quieren arrojarlo al fuego. Éste es justamente el tipo estúpido de ejemplos que se ponen en filosofía, como si cosas como «Esto es horrible», «Esto es bonito» fueran siempre el único tipo de cosas que se dicen. Pero esto es sólo una cosa en un amplio campo de otras cosas, un caso especial. Suponga que la patrona dice: «Esto es horrible», y que usted dice: «Esto es bonito», bueno, pues así es.

27. «Decadencia» toma su sentido de ejemplos que yo puedo poner. «Esto es decadencia» puede ser una expresión de desaprobación o una descripción.

28. «Este es un traje estupendo». R.

29. El juicio es un gesto que acompaña a una vasta estructura de acciones no expresadas por un único juicio. R.

«Esto es hermoso» está en el nivel del gesto, casi, conectado con todo tipo de gestos y acciones diferentes, así como con toda una situación y cultura. En la estética, igual que en las artes, lo que llamamos expletivos desempeñan un papel mínimo. Los adjetivos usados en ellas están más bien relacionados con «correcto». T.

II

1. Es interesante la idea que tiene la gente sobre el carácter de ciencia de la estética. Casi me gustaría hablar de qué podría entenderse por estética.

2. Ustedes podrían pensar que la estética es una ciencia que nos dice qué es bello: esto es demasiado ridículo casi hasta para decirlo. Supongo que entonces tendría que decir también qué clase de café sabe bien.[1]

3. Muy en general veo las cosas así: hay un ámbito de expresión del deleite cuando gustan de una comida agradable o huelen un aroma agradable, etc.; está después el ámbito del arte que es completamente diferente, aunque puede que ustedes a menudo pongan la misma cara cuando oyen una pieza de música que cuando gustan una buena comida. (Aunque puedan llorar por algo que les gusta mucho.)

4. Supongamos que encuentran a alguien en la calle y, con una voz extremadamente expresiva por la emoción, les dice que ha perdido a su mejor amigo.[2] Podrían decir: «Fue extraordinariamente bello el modo en que se expresó a sí mismo». Supongamos que entonces preguntan: «¿Qué semejanza tiene mi admiración por esa persona con que yo coma un helado de vainilla y me guste?» Comparar esas cosas parece casi de mal gusto. (Pero pueden asociarse ambas mediante casos intermedios.) Supongamos que alguien dice: «Pero esto es un tipo de deleite completamente diferente». ¿Es que han aprendido dos significados de «deleite»? Ustedes usan la misma palabra en dos ocasiones.[3] Hay alguna conexión entre esos

1. Es difícil trazar límites aquí. R.

2. Alguien... que con voz contenida les dice que ha perdido a su amigo. R.

3. Pero dense cuenta de que usan la misma palabra y no del mismo modo accidental que usan la misma palabra «banco» para dos cosas [como «banco de jardín» (Wittgenstein emplea la expresión inglesa *riverbank* cuyo juego de palabras no vale en su traducción castellana para este ejemplo – Trad.) o «banco de dinero» R.J].T.

deleites. Aunque en el primer caso la emoción del deleite difícilmente contará en nuestro juicio.[4]

5. Es como decir: «Clasifico obras de arte de este modo: a unas las miro hacia arriba y a otras, hacia abajo». Puede que este modo de clasificar fuera interesante.[5] Podríamos descubrir todo tipo de conexiones entre mirar hacia arriba o hacia abajo a las obras de arte y mirar hacia arriba o hacia abajo a otras cosas. Si descubriéramos, por ejemplo, que comer helado de vainilla nos hace mirar hacia arriba, no daríamos gran importancia al mirar hacia arriba. Puede haber un ámbito, un ámbito pequeño de experiencias que me hagan mirar hacia arriba o hacia abajo y donde pueda inferir muchas cosas del hecho de que he mirado hacia arriba o hacia abajo.[6] Por ejemplo, en una sociedad determinada llevar pantalones azules o verdes puede significar mucho, y en otra puede no significar absolutamente nada.

6. ¿Qué son expresiones de gusto por algo? ¿Son sólo lo que decimos o las interjecciones que usamos o las caras que ponemos? Obviamente no. A menudo son la frecuencia con la que leo algo o la frecuencia con la que me pongo un traje. Quizá ni siquiera diga: «Es bonito», sino que me lo ponga a menudo, sin más, y lo mire.[7]

7. Supongan que construimos casas y que damos a las puertas y ventanas ciertas dimensiones. ¿Se muestra necesariamente en algo que decimos el hecho de que nos *agraden* esas dimensiones? ¿Lo que nos agrada es mostrado necesariamente por una expresión de *agrado*?[8] [Por ejemplo – R.] Supongan que nuestros hijos dibujan ventanas y que cuando las dibujan mal les castigamos. O que cuando alguien construye

4. Aunque en el primer caso el gesto o expresión de deleite pueda en cierto modo carecer en absoluto de importancia. T.

5. Podrían descubrir nuevos caracteres de las cosas que nos hicieran mirarlas con respeto. R.

6. Alguien podría exagerar la importancia del tipo de indicación. T.

7. Si me gusta un traje puedo comprarlo o ponérmelo a menudo, sin interjecciones y sin poner caras. R. Puede que no sonría nunca. T.

8. Nuestra preferencia se muestra en todo tipo de modos. T.

una casa determinada rehusamos vivir en ella o salimos corriendo.

8. Tomemos el caso de las modas. ¿Cómo surge una moda? Por ejemplo, el que este año usemos solapas más anchas que el pasado, ¿significa esto que a los sastres les gustan más anchas? No, no necesariamente. Las corta así, y este año las hace más anchas. Quizás este año las encuentra demasiado estrechas y las hace más anchas. Quizá no se ha usado en todo ello ninguna expresión [de deleite –R.] [9]

9. Ustedes diseñan una puerta, la miran y dicen: «Más alta, más alta, más alta... bueno, está bien».[10] (Gesto) ¿Qué es esto? ¿Es una expresión de contento?

10. Quizá lo más importante en relación con la estética sea a qué se puede llamar reacciones estéticas, por ejemplo, descontento, disgusto, desagrado. La expresión de descontento no es lo mismo que la expresión de desagrado. La expresión de descontento dice: «¡Hágala más alta... demasiado baja!... Hágale algo».

11. ¿Lo que llamo una expresión de descontento es algo parecido a una expresión de desagrado *más* la causa del desagrado y el requerimiento de que ésta sea eliminada? Si digo: «Esta puerta es demasiado baja. Hágala más alta», ¿diríamos que conozco la causa de mi desagrado?

12. «Causa» se usa de muy diferentes modos, por ejemplo:

1. «¿Cuál es la causa del desempleo?» «¿Cuál es la causa de esta expresión?»

2. «¿Cuál fue la causa de su sobresalto?» «Ese ruido».

3. «¿Cuál fue la causa de que esa rueda girara?» Ustedes rastrean un mecanismo.[11]

9. Pero el sastre no dice: «Esto es bonito». Él es un buen sastre. Simplemente está contento. R. Si ustedes piensan «Este año la corta más ancha», entonces pueden decir eso. De este modo estamos contentos, del otro no. T.

10 «...*ahí*: gracias a Dios.» R. «... si, así está bien.» T.

11. Causa: (1) Experimento y estadística. (2) Razón. (3) Mecanismo. T.

13. [*Redpath*: «Haciendo la puerta más alta se elimina su descontento».]

Wittgenstein preguntó: «¿Por qué éste es un mal modo de plantear la cuestión?» La forma en que está planteada es incorrecta porque presupone –«elimina»–.

14. Decir que conocen la causa de su desagrado podría significar dos cosas.

1. Predigo correctamente que estaré satisfecho si reduce la puerta.
2. Pero que «¡Demasiado alto!» no es ninguna conjetura cuando de hecho digo: «¡Demasiado alto!» ¿Es comparable «Demasiado alto» con «Creo que hoy he comido demasiados tomates»?

15. Si pregunto: «¿Si la hago más baja cesará su desagrado?» pueden contestar: «Sí, estoy *seguro*». Lo importante es que digo: «¡Demasiado alto!» Es una reacción análoga a cuando retiro la mano de una placa caliente, lo cual puede que no aminore mi desagrado. La reacción peculiar ante este desagrado es decir «Demasiado alto» o algo así.

16. Decir: «Siento desagrado y conozco la causa» es completamente equívoco porque «conocer la causa» normalmente quiere decir algo muy distinto. Hasta qué punto sea equívoco depende de si lo toman o no como una explicación cuando dicen: «Conozco la causa». «Siento desagrado y conozco la causa» suena como si ahí hubiera dos cosas que rondan mi alma: desagrado y conocimiento de la causa.

17. En estos casos la palabra «causa» apenas se usa. Ustedes usan «¿por qué?» y «porque» pero no «causa».[12]

18. Tenemos aquí un tipo de desagrado que podrían llamar «dirigido». Por ejemplo, si tengo miedo de ustedes mi desagrado está dirigido.[13] Decir «Conozco la causa» me trae a la mente el caso de la estadística o el rastro de un mecanismo. Si digo: «Conozco la causa» parece que hubiera analizado los sentimientos (como analizo el sentimiento de oír mi propia

12. ¿Por qué está usted disgustado? Porque es demasiado alta. R.

13. ¿Cuál es la ventaja de «Mi sentimiento de temor está dirigido» frente a «Conozco la causa»? R.

voz y al mismo tiempo frotarme las manos), cosa que, por supuesto, no he hecho. Lo que hemos dado es algo así como una explicación *gramatical* [al decir que el sentimiento está «dirigido»].

19. Hay un «¿Por qué?» del desagrado estético pero no una «causa» de él. La expresión de desagrado toma la forma de una crítica y no de «Mi ánimo no está en calma» o algo parecido. Podría tomar la forma de mirar una pintura y decir: «¿Qué es lo que está mal aquí?» [14]

20. Está muy bien decir: «¿No podemos liberarnos de esta analogía?» Bueno, no podemos. Si pensamos en el desagrado –causa, dolor–, la causa del dolor se sugiere de modo natural por sí misma.

21. La causa, en el sentido de objeto al que va dirigido el dolor, es también causa en otros sentidos. Si la eliminan, cesa el desagrado y lo que sea.

22. Cuando alguien dice: «¿Podemos tener conciencia inmediata de la causa?» lo primero que nos viene a la cabeza no es la estadística [(como en «la causa de la subida del desempleo»)– R.], sino la huella de un mecanismo. ¡Se ha dicho tantas veces que cuando algo ha sido causado por algo se trata sólo de una cuestión de concomitancia! ¿No es muy extraño? ¡Muy extraño! «Sólo se trata de concomitancia» muestra que ustedes piensan que puede tratarse de otra cosa.[15] Podría ser una proposición experimental, pero entonces no sé en qué consistiría. Decir esto muestra que ustedes

14. Si miro una pintura y digo: «¿Qué es lo que está mal aquí?», entonces es mejor decir que mi sentimiento tiene una dirección y no que mi sentimiento tiene una causa y no sé cuál es. De otro modo sugerimos una analogía con «dolor» y «causa del dolor», por ejemplo, lo que han comido. Esto es erróneo o equívoco, porque, aunque usemos la palabra «causa» en el sentido de «aquello a lo que está dirigido algo» («¿Qué es lo que le hizo estremecer?» «Verlo aparecer en la entrada»), a menudo también la usamos en otros sentidos. R.

15. Si ustedes dicen: «Hablar de causa de un desarrollo es sólo hablar de concomitantes», «causa es sólo una cuestión de concomitantes», entonces, al decir «sólo», están admitiendo que *podría* ser algo diferente. Eso quiere decir que ustedes conocen algo completamente diferente. R.

saben de otra cosa, por ejemplo, de la conexión. ¿Qué se niega cuando se dice: «No hay conexión necesaria»?

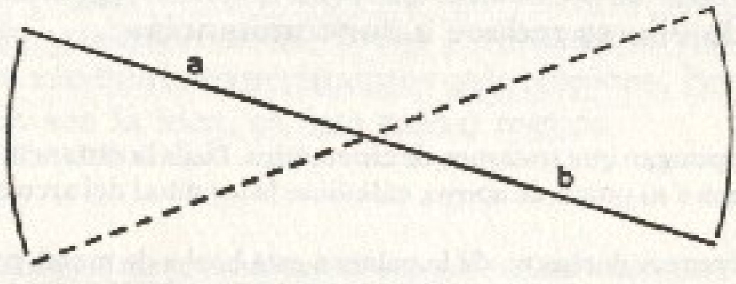
23. Ustedes dicen constantemente en filosofía cosas como: «La gente dice que hay un supermecanismo, pero no lo hay». Pero nadie sabe lo que es un supermecanismo.

24. (La idea de un supermecanismo no aparece realmente aquí. Lo que aparece es la idea de un mecanismo.)

25. Tenemos la idea de un supermecanismo cuando hablamos de necesidad lógica, por ejemplo: la física considerada como ideal para reducir cosas a mecanismos o a algo que choca con algo.[16]

26. Decimos que la gente condena a alguien a muerte y entonces decimos que la ley lo condena a muerte. «Aunque el jurado pueda perdonarlo [¿absolverlo?] la ley no puede.» (Esto *puede* querer decir que la ley no puede aceptar sobornos, etc.) La idea de algo superestricto, de algo más estricto de lo que cualquier juez pueda serlo,[17] superrigidez. Lo importante es que ustedes se inclinan a preguntar: «¿Tenemos idea de algo más riguroso?» Difícilmente. Pero nos inclinamos a expresarnos en la forma de un superlativo.

27.



Considérese el brazo de una palanca. La idea de superdureza. «La palanca geométrica es más dura de lo que puede ser cualquier otra. No se puede doblar.» Aquí tienen el caso de

16. Ustedes quieren decir: «Claro que hay ahí una conexión». Pero ¿qué es una conexión? Bueno, manivelas, cadenas, ruedas dentadas. Ésas son conexiones y aquí las tenemos, pero lo que deberíamos explicar es «super». R.

17. Algo inflexible. R.

la necesidad lógica. «La lógica es un mecanismo hecho de un material infinitamente duro. La lógica no se puede doblar.»[18] (Bueno, no más de lo que se puede.) Éste es el modo como se llega a una supercosa. Éste es el modo en que surgen ciertos superlativos, el modo como se usan; por ejemplo, el infinito.

28. La gente diría que aun en el caso de rastrear un mecanismo hay concomitancia. Pero ¿tiene que haberla? Yo sólo sigo la cuerda hasta la persona que está en el otro extremo.

29. Supongan que hubiera un supermecanismo en el sentido de que hubiera un mecanismo dentro de la cuerda. Incluso si hubiera un mecanismo así, no serviría de nada. Ustedes se dan cuenta de que el rastreo del mecanismo es como el rastreo de un género peculiar de reacción causal.

30. Ustedes quieren liberarse completamente de la idea de conexión. «También eso es sólo concomitancia.» Y ya no hay nada más que decir al respecto.[19] Deberían especificar a qué caso no llamarían concomitancia. «Rastrear un mecanismo es sólo encontrar concomitancia. Al final todo eso puede reducirse a concomitancia.» Podría probarse que la gente nunca rastrea un mecanismo sin que haya tenido un montón de experiencias de cierto tipo. Esto podría expresarse diciendo: «Todo ello se reduce a concomitancia».

18. Supongan que tratamos de cinemática. Dada la distancia de un punto de la palanca a su punto de apoyo, calcúlese la longitud del arco que describe al girar.

Pero entonces decimos: «Si la palanca está hecha de metal, por muy dura que sea, se doblará un poco y el punto no será exactamente ése». Y así es como tenemos la idea de una superrigidez: la idea de una palanca *geométrica* que *no puede* doblarse. Aquí tenemos la idea de necesidad lógica: un mecanismo de material infinitamente duro. R.

Si alguien dice: «No ha de pensar que la lógica está hecha de un material infinitamente duro», hay que preguntar: «¿Qué es lo que no he de pensar?» T.

19. Lo que llamamos «*explicación*» es una forma de *conexión*. Y queremos liberarnos completamente de la conexión. Queremos liberarnos de la noción de mecanismo y decimos: «Todo esto son concomitancias». ¿Por qué «todo»? R.

31. Por ejemplo: «La física no explica nada. Sólo describe casos de concomitancia».

32. Con «No existe un supermecanismo» podrían querer decir «No imaginen mecanismos entre los átomos en el caso de una palanca. No hay ningún mecanismo ahí».[20] (Están dando por supuesto el modelo atomista.[21] ¿Adónde lleva esto? Estamos tan acostumbrados a este modelo que es como si todos hubiéramos visto átomos. Cualquier niño instruido de ocho años sabe que las cosas están hechas de átomos. Consideraríamos falta de instrucción si alguien no pensara que un palo está hecho de átomos.)

33. (Pueden considerar el mecanismo como una serie de fenómenos causales concomitantes. Ustedes no, por supuesto.) Dicen: «Esto mueve a esto, esto a esto, esto a esto, y así sucesivamente».

34. Rastrear un mecanismo es un modo de encontrar la causa; hablamos de «la causa» en ese caso. Pero si fueran frecuentes los casos de ruedas hechas de mantequilla y con apariencia de acero podríamos decir: «Esto ("esta rueda") no es en absoluto la única causa. Puede que sólo parezca un mecanismo».[22]

35. La gente dice a menudo que la estética es una rama de la psicología. La idea es que, una vez que estemos más avanzados, cualquier cosa –todos los misterios del arte– se entenderá mediante experimentos psicológicos. Por muy estúpida que sea la idea, es ésta más o menos.

20. Reducen el mecanismo actual a un mecanismo atómico más complicado, pero nada más. T.

21. Supongamos que tenemos un mecanismo primitivo. Además tenemos la representación de todo ello como formado por partículas, átomos, etc. Y después nos gustaría decir: «No vaya a pensar en átomos entre esos átomos». Aquí damos por supuesto el modelo atómico, que es un asunto más bien curioso. Si tuviéramos que decir lo que es un supermecanismo podríamos decir que es uno que no está compuesto de átomos: algunos trozos suyos serían precisamente sólidos. R.

22. Nos inclinamos constantemente a reducir unas cosas a otras cosas. Tan excitados estamos al encontrar que algunas veces hay concomitancia, que queremos decir que todo es *realmente* concomitancia. T.

36. Las cuestiones estéticas no tienen nada que ver con experimentos psicológicos; se responden de otro modo completamente distinto.[23]

37. «¿Qué hay en mi mente cuando digo tal y tal cosa?» [24] Escribo una frase. Una palabra no es la que necesito. Encuentro la palabra correcta. «¿Qué es lo que quiero decir? ¡Oh, sí, esto es lo que yo quería!» La respuesta en estos casos es justamente la que les satisface, por ejemplo, alguien dice (como decimos a menudo en filosofía): «Les diré lo que hay en el fondo de su mente:...»

«¡Oh, sí, exactamente eso!»

El criterio para que ello sea justamente lo que había en su mente es que, cuando les hablo, ustedes asienten. Esto no es lo que se llama un experimento psicológico. Un ejemplo de experimento psicológico es: tienen doce sujetos, les formulan la misma cuestión a cada uno y el resultado es que cada uno dice tal y tal cosa, o sea, el resultado es algo de carácter estadístico.[25]

38. Podrían decir: «Una explicación estética no es una explicación causal».[26]

39. Véase Freud: *El chiste y el inconsciente*. Freud escribió acerca de los chistes. Podrían llamar causal a la explicación que dio Freud. «Si no es causal ¿cómo saben que es correcta?» Ustedes dicen: «Sí, es correcta».[27] Freud transforma el chiste dándole otra forma diferente que reconocemos

23. Quiero dejar claro que los problemas importantes en estética no se resuelven mediante la investigación psicológica. T.

Estos problemas se responden de diferente modo, más en la forma «¿Qué hay en mi mente cuando digo tal y tal cosa?» R.

24. Comparen: «Lo que la gente quiere decir en realidad es tal y tal cosa». R.

25. ¿No es ésta una restricción del sentido de experimento psicológico? T.

26. Es verdad que «psicología» se usa de muy diferentes modos. Podríamos decir que una explicación estética no es una explicación causal. O que es una explicación causal de este tipo: la persona que está de acuerdo con ustedes ve la causa de inmediato. R.

27. Todo lo que podemos decir es que cuando les es presentada ustedes dicen: «Sí, eso es lo que sucedió». R.

como una expresión de la cadena de ideas que nos lleva de un extremo a otro del chiste. Una concepción completamente nueva de una explicación correcta. No una que concuerde con la experiencia, sino una que se acepta. Tienen que dar una explicación que se acepte. Esto es todo lo que importa en la explicación.

40. Compárese «¿Por qué digo «¡Más alto!»?» con «¿Por qué digo «Me duele»?»[28]

28. La inquietud cuando preguntan: «¿Por qué?» en este tipo de casos es similar a la inquietud en el caso de «¿Por qué?» cuando buscan un mecanismo. «Explicación» aquí está en el nivel de la manifestación. En cierto sentido, en un mismo nivel. Véanse los dos juegos con «Tiene dolor». T.

«Explicación» está aquí en el mismo nivel que una manifestación donde la manifestación (por ejemplo, cuando dicen que les duele algo) es el único criterio. La explicación aquí es como una manifestación aportada por otra persona, como enseñar a alguien a llorar. (Esto quita la sorpresa al hecho de que lo único que importa en una explicación es que sea aceptada. A esas explicaciones corresponden manifestaciones que se parecen a ésta; igual que hay manifestaciones que parecen aserciones.) R.

III

1. Alguien formula una pregunta como «¿Qué me recuerda esto?» o alguien dice de una pieza de música: «Esto es como una proposición, pero ¿a qué proposición se parece?».[1] Se sugieren varias cosas y una de ellas hace *click*,* como ustedes dicen. ¿Qué quiere decir que la cosa «haga *click*»? ¿Hace algo que puedan comparar con el ruido *click* de un resorte? [2]

2. Es como si necesitaran algún criterio, por ejemplo el *click*, para saber que ha sucedido lo correcto.[3]

3. La comparación consiste en que sucedió un fenómeno concreto diferente a mi expresión: «Eso es lo correcto». Ustedes dicen: «La explicación correcta es la que produce un *click*». Supongan que alguien dice: «El *tempo* de esta canción será correcto cuando pueda escuchar con claridad tal y tal cosa».[4] He señalado un fenómeno que, si se produce, me dejará satisfecho.

4. Podrían decir que el producirse un *click* consiste en que estoy satisfecho. Tomemos una aguja que se mueve en dirección opuesta a otra. Estamos satisfechos *cuando* las dos agujas coinciden simétricamente opuestas.[5] Y ustedes podrían haber dicho esto de antemano.[6]

1. Puede haber una «explicación» en forma de una respuesta a una pregunta como «¿Qué me recuerda esto?» En una pieza musical puede haber un tema del que yo diga... R.

* Caer en algo, venir a la cabeza, ocurrírsele a uno una cosa de repente, venir algo a las mientes, etc. [Trad.]

2. ¿Se produce un *click* en algún sentido, de modo que ustedes digan, por ejemplo: «Ahora se ha producido este ruido»? Por supuesto que no. ¿Con qué comparamos ese *click*? «¡Con un sentimiento!» «¿De modo que tienen un sentimiento?» ¿Tienen alguna señal de que algo ha encajado como sucede al oír el *click* en un resorte?

3. ¿Hay algún criterio necesario para este suceso? T.

4. Si se canta lentamente... R.; si se toca gradualmente más rápido... T.

5. (Algo que se mueve a lo largo de una circunferencia hace *click* cuando encaja en su sitio.) T.

6. Pero ¿por qué no dicen que el *click* consiste justamente en que estoy satisfecho? Pues podría parecer que el producirse el *click* es algo diferente, que estoy esperando y que me satisface cuando sucede. En algunas circunstancias ustedes *podrían* señalar un fenómeno así. R.

5. Constantemente usamos este símil de algo que hace *click* o que encaja en algo, cuando en realidad no hay nada que haga *click* o que encaje.

6. Me gustaría hablar del tipo de explicación que uno desea cuando habla de una impresión estética.

7. La gente tiene aún la idea de que la psicología va a explicar un día todos nuestros juicios estéticos, y con ello se refieren a la psicología experimental. Esto resulta muy divertido, realmente muy divertido. No parece que haya conexión alguna entre lo que hacen los psicólogos y un juicio cualquiera sobre una obra de arte. Podríamos examinar a qué llamaríamos una explicación o un juicio estético.

8. Supongan que averiguamos que todos nuestros juicios proceden de nuestro cerebro. Descubriríamos entonces tipos particulares de mecanismo en el cerebro, formularíamos leyes generales, etc. Alguien podría mostrar que tal secuencia de notas produce tal tipo particular de reacción; hace que alguien sonría y diga: «¡Oh, qué maravilloso!».[7] (Mecanismo para el idioma inglés, etc.)[8] Supongan que esto sucediera, entonces seríamos capaces de predecir qué es lo que le gustaría o no le gustaría a una persona determinada. Podríamos calcular esas cosas. La cuestión es si éste es el tipo de explicación que nos gustaría tener cuando estamos desconcertados respecto a impresiones estéticas; por ejemplo, he aquí un rompecabezas así: «¿Por qué estos compases me causan esta impresión peculiar?». Evidentemente que no es esto, por ejemplo un cálculo, un cómputo de reacciones, etc., lo que queremos, aparte de la evidente imposibilidad de tal cosa.

9. Por lo que se puede ver, el desconcierto del que hablo sólo se puede curar por medio de determinados tipos de comparaciones, por ejemplo, por medio de una articulación

7. Si conocieran el mecanismo de las moléculas en este caso, y además conocieran la secuencia de notas de la música, podríamos mostrar que... R.

8. Que él lo diga en inglés y no en francés se explicaría también por el hecho de que hay algo incorporado en su cerebro: podríamos ver las diferencias. R.

de ciertas figuras musicales, comparando su efecto sobre nosotros.[9] «Con este acorde no se produce tal efecto; con este otro, sí.» Podrían tomar una frase y decir: «Esta frase suena algo rara». Podrían señalar qué es lo raro. ¿Cuál sería el criterio de que han dado con lo correcto? Supongamos que un poema sonara anticuado, ¿cuál sería el criterio de que han encontrado lo anticuado en él? Un criterio sería que cuando se señala algo queden satisfechos. Otro criterio: «Nadie usaría esa palabra hoy»; [10] aquí podrían remitirse a un diccionario, preguntar a otra gente, etc.[11] Yo *podría* señalar una cosa equivocada y ustedes, sin embargo, quedarse satisfechos.

10. Supongan que alguien oye tocar música sincopada de Brahms y pregunta: «¿Cuál es ese ritmo raro que me hace vacilar?» [12] «Es el de tres por cuatro.» Uno podría interpretar ciertas frases musicales y aquél diría: «Sí. Éste es el ritmo peculiar a que me refería». Por otra parte, si él no estuviera de acuerdo, ésta no sería la explicación.

11. El tipo de explicación que se busca cuando se está desconcertado ante una impresión estética no es una explicación causal, no una corroborada por la experiencia o por estadísticas respecto a cómo reacciona la gente.[13] Una de las cosas curiosas [características –R.] de los experimentos psicológicos es que tienen que hacerse con numerosos sujetos. Es el acuerdo entre Smith, Jones y Robinson el que les permite dar una explicación: en este sentido de explicación, por ejemplo, pueden experimentar con una pieza de música en un laboratorio de psicología y comprobar que la música actúa de tal y tal modo bajo el influjo de tal y tal droga.[14] Esto no es lo que uno entiende o busca en una investigación estética.

9. Cuando se dan a conocer las notas escritas o las notas tocadas, entonces ustedes dicen... T.

10. «¡Ve usted, es esta palabra! Nadie diría hoy tal y tal cosa.» R.

11. Supongamos que preguntan: «¿Qué es lo que suena americano en esta frase?» Pero podrían mirar a ver si la palabra era un americanismo o no, por ejemplo; otra gente podría corroborarlo. R.

12. Sentirse vacilante. R.

13. No pueden llegar a la explicación mediante un experimento psicológico. R.

14. O sobre gentes de una determinada raza. R.

12. Esto tiene relación con la diferencia entre causa y motivo. En un juicio se les pregunta a ustedes por el motivo de la acción y se supone que lo conocen. A no ser que mientan se supone que son capaces de decir el motivo de su acción. No se supone que ustedes conozcan las leyes que gobiernan su cuerpo y su alma. ¿Por qué se supone que conocen el motivo? ¿Porque ustedes han hecho ya tantas experiencias sobre sí mismos? Se dice a veces: «Nadie puede ver dentro de ti, pero tú puedes ver dentro de ti mismo», como si estando tan cerca de uno mismo, siendo sí mismo, uno conociera su propio mecanismo.[15] ¿Es así? «Claro que él debe saber por qué lo hizo o por qué dijo tal y tal cosa.»

13. Hay un caso en el que dan la razón de por qué han hecho algo.[16] «¿Por qué han escrito 6249 al final?» Ustedes indican la multiplicación que han hecho. «Llegué a ese resultado haciendo esta multiplicación.» Esto es comparable a indicar un mecanismo. Se podría llamar a esto indicar un motivo para escribir los números. Esto quiere decir que yo pasé por tal y tal proceso de razonamiento.[17] «¿Por qué han hecho esto?» quiere decir «¿Cómo han llegado a ello?». Ustedes indican una razón, el camino andado.

14. Que alguien nos describa un determinado proceso por el que ha llegado a algo nos inclina a decir: «Sólo él conoce el proceso que ha llevado ahí».

15. Indicar una razón quiere decir a veces «De hecho seguí este camino», otras «Podría haber seguido este camino», es decir, a veces lo que decimos actúa como una justificación, no como una información de lo que se ha hecho; por ejemplo,

15. Evidentemente esto no tiene nada que ver con que uno se haya observado tantas veces a sí mismo. (A menudo parece que sugerimos que ya que uno está tan cerca de uno mismo puede ver lo que sucede. Esto es como conocer el propio mecanismo.) R.

16. Hay aquí algo que podría compararse con conocer un mecanismo: «Seguro que tiene que saber por qué lo hizo, o por qué dijo tal y tal cosa». Pero ¿cómo saben por qué lo hicieron? Hay un tipo de casos en el que la respuesta consiste en declarar la *razón*: ustedes escriben una multiplicación y yo pregunto... R.

17. Donde indico una razón en ese sentido... R.

recuerdo la respuesta a una cuestión; cuando se me preguntó por qué había dado esa respuesta, indiqué un proceso que lleva hasta ella, aunque no recorrí ese proceso.[18]

16. «¿Por qué has hecho esto?» Contestación: «Me dije a mí mismo tal y tal cosa...» En muchos casos el motivo es justamente lo que indicamos al ser preguntados.[19]

17. Cuando preguntan: «¿Por qué has hecho esto?», en un número enorme de casos la gente da una respuesta –apodíptica– y se mantiene en ella, y en un número enorme de casos nosotros aceptamos la respuesta dada. Hay otros casos en que la gente dice que ha olvidado su motivo. Otros, en que uno se queda desconcertado inmediatamente después de haber hecho algo y pregunta: «¿Por qué he hecho esto?».[20] Supongamos que Taylor se encontrara en ese estado y que yo dijera: «Mire aquí, Taylor. Las moléculas del sofá atraen a las moléculas de su cerebro, etc.... y así...»

18. Supongan que Taylor y yo paseamos a lo largo del río y Taylor extiende su brazo y me empuja al río. Cuando le pregunto que por qué ha hecho eso dice: «Estaba señalándole algo», mientras que el psicoanalista dice que Taylor subconscientemente me odia.[21] Supongan, por ejemplo, que sucede a menudo que cuando dos personas pasean a lo largo del río:

1. Conversan amistosamente.

18. Podemos indicar el proceso que nos llevó antes a ella. Pero puede suceder que lo que ahora vemos la justificara. R.

(No es un uso natural de «motivo») Podrían decir: «Él sabe lo que estaba haciendo, nadie más lo sabe». T.

19. Por eso, «razón» no significa siempre lo mismo. E igualmente «motivo». «¿Por qué lo has hecho?» A veces se contesta: «Bueno, me dije a mí mismo: "Tengo que verlo porque está enfermo"», recordando, efectivamente, haberse dicho cosas a sí mismo. O también, en muchos casos, el motivo es la justificación que damos al ser preguntados, justamente eso. R.

20. Pero ¿está claro por qué uno debería sentirse desconcertado? R.

21. Hay muchos casos que confirman esto. Al mismo tiempo un psicoanalista tiene otra explicación. T.
Puede que nos resulte evidente que la explicación del psicoanalista es correcta. R.

2. Una de ellas señala claramente algo y empuja a la otra al río.

3. La persona empujada se parece al padre de la otra.

Hay dos explicaciones de esto:

1. Una odia subconscientemente a la otra.

2. La primera estaba señalando algo.

19. Ambas explicaciones pueden ser correctas. ¿Cuándo diríamos que la explicación de Taylor era correcta? Cuando él no hubiera mostrado nunca sentimientos hostiles, cuando la torre de una iglesia y yo estuviéramos en su campo visual y Taylor fuera conocido por su veracidad. Pero, en las mismas circunstancias, también podría ser correcta la explicación del psicoanalista.[22] Aquí hay dos motivos, consciente e inconsciente. Los juegos jugados con ambos motivos son completamente diferentes.[23] Las explicaciones podrían ser en un sentido contradictorias y, sin embargo, ambas correctas. (Amor y odio.)[24]

20. Esto tiene que ver con algo que hace Freud. Freud hace algo que me parece un inmenso error. Da lo que él llama una interpretación de los sueños. En su libro *La interpretación de los sueños* describe un sueño al que llama un «bello sueño» [«Ein schöner Traum» –R.].[25] Una paciente, tras decir que había tenido un bello sueño, describió un sueño en el que descendía de una altura, veía flores y arbustos, rompía la rama de un árbol, etc. Freud expone entonces lo que llama «signifi-

22. Él me odiaba porque yo le recordaba algo. Y así se corrobora la afirmación del psicoanalista. ¿*Cómo* de corroborada? R.

23. Se hacen cosas completamente diferentes con la afirmación del motivo consciente y con la afirmación del motivo inconsciente. R.

24. Una podría ser amor y la otra, odio. R.

25. «Ein schöner Traum» de Freud (*Die Traumdeutung*, Francfort, Fischer Bücherei, 1961, pág. 240) no tiene las características del «bello sueño» descrito aquí. Pero el sueño que las contiene (el «sueño de las flores» –«Blumentraum»–, pág. 289) está efectivamente descrito como «bello» o «bonito» (*schöne*): *Der schöne Traum wollte der Träumerin nach der Deutung gar nicht mehr gefallen* («Después de la interpretación el bello sueño ya no gustaba en absoluto a la soñadora» –Trad.) [Ed.]

cado» del sueño. Cosas de la más baja ralea sexual, obscenidades de la peor especie –si así quieren llamarlo–, obsceno todo de la A a la Z. Sabemos lo que queremos decir con obsceno. Una observación puede sonar inocente al no iniciado, pero el iniciado, digamos, ríe para sus adentros cuando la oye. Freud dice que el sueño es obsceno. *¿Es* obsceno? Él señala relaciones entre las imágenes del sueño y ciertos objetos de naturaleza sexual. La relación que establece es ésta a grandes rasgos: por una cadena de asociaciones que surge, naturalmente, en determinadas circunstancias, esto lleva a esto, etc.[26] ¿Prueba esto que el sueño es lo que se llama obsceno? Evidentemente, no. Si una persona habla obscenamente no dice nada que le parezca inocente, y sólo después es analizada.[27] Freud llamó «bello» a este sueño y puso «bello» entre comillas. Pero *¿no era* bello el sueño? Yo diría a la paciente: «¿Esas asociaciones hacen que el sueño no sea bello? Fue bello.[28] ¿Por qué no habría de serlo?» Yo diría que Freud ha engañado a la paciente. Piénsese en perfumes hechos de cosas de olor intolerable. ¿Podríamos decir entonces: «El "mejor" olor es en realidad todo el ácido sulfúrico»?[29] ¿Por qué siquiera ha dado Freud esta explicación? Se podrían decir dos cosas:

1. Él quiere explicar cualquier cosa bonita de un modo sucio, queriendo casi decir con ello que le gusta lo obsceno. Obviamente no es éste el caso.
2. Las relaciones que establece interesan enormemente a la gente. Tienen encanto. Es encantador[30] destruir prejuicios.

21. Por ejemplo: «Si hervimos a Redpath a 200 grados centígrados todo lo que quede cuando se vaya el vapor de

26. De una flor a esto, de un árbol a esto otro, etc. R.
27. Ustedes no dicen que una persona habla obscenamente cuando su intención es inocente. T.
28. Eso es lo que se llama bello. T.
29. Si hay reacción entre el ácido butírico, que huele mal, y los mejores perfumes, podríamos, por ello, poner entre comillas «el mejor perfume». T.
30. Para algunos. R.

agua serán algunas cenizas, etc.[31] Esto es todo lo que Redpath realmente es». Decir esto puede tener cierto encanto, pero sería, al menos, equívoco.

22. La atracción de ciertos tipos de explicación es enorme. En determinado momento, la atracción de un cierto tipo de explicación es mayor de lo que ustedes puedan imaginar.[32] En particular, una explicación del tipo de «Esto realmente es sólo esto».

23. Hay una fuerte inclinación a decir: «No logramos salir del hecho de que este sueño es realmente así y así».[33] Quizá sea el hecho de que la explicación es extremadamente repelente lo que nos lleva a aceptarla.

24. Si alguien dice: «¿Por qué dice usted que es realmente eso? Evidentemente no es eso en absoluto», entonces es que de hecho es difícil verlo como algo diferente.

25. Aquí se da un fenómeno psicológico extremadamente interesante: que esta fea explicación lleva a uno a decir que realmente tuvo esos pensamientos, mientras que en cualquier sentido ordinario en realidad no los tuvo.

1. Existe el proceso [*freier Einfall* («libre asociación» –Trad.) –R.] que conecta determinadas partes del sueño con determinados objetos.

2. Existe el proceso «¡Así que esto es lo que yo pensaba!». Esto es un laberinto para que la gente se pierda en él.[34]

26. Supongan que son analizados cuando tartamudean. (1) Pueden decir que la explicación [análisis –R.] correcta es la que cura el tartamudeo. (2) Si el tartamudeo no se cura, el criterio puede ser que la persona analizada diga: «Esta explicación es correcta»,[35] o asienta en que la explicación que se le

31. «Si calentamos a este hombre hasta 200 grados centígrados el agua se evapora...» R.

32. Si no tienen justamente los ejemplos adecuados en la mente. T.

33. Si vemos la conexión de algo parecido a este bello sueño con algo feo... R.

34. Estos dos procesos no necesitan ir juntos. Uno puede funcionar y el otro no. R.

35. «¡Oh, sí, esto es lo que yo pensaba.» R. O ustedes pueden decir que la analogía es correcta si la persona analizada asiente. T.

da es correcta. (3) Otro criterio es que, de acuerdo con ciertas reglas de experiencia,[36] la explicación sea la correcta, sea admitida o no por la persona a la que le ha sido dada.[37] Muchas de estas explicaciones se admiten porque tienen un encanto particular. La imagen de que la gente tiene pensamientos subconscientes tiene encanto. La idea de un submundo, de un sótano secreto. De algo escondido, misterioso. Como los dos niños de Keller, que meten una mosca viva en la cabeza de una muñeca, entierran la muñeca y escapan.[38] (¿Por qué hacemos estas cosas? Éstas son las cosas que hacemos.) Estamos dispuestos a creer un montón de cosas simplemente porque son misteriosas.

27. Una de las cosas más importantes en relación a una explicación [en física –R., T.] es que debe funcionar, que debe valernos para predecir algo [con éxito –T.]. La física está en conexión con la ingeniería. El puente no debe caer.

28. Freud dice: «Hay diferentes instancias (véase el Derecho) en la mente».[39] Muchas de esas explicaciones (las del psicoanálisis) no nacen de la experiencia, como lo hacen las de la física.[40] Es importante la *actitud* que manifiestan. Nos proporcionan una imagen con un atractivo especial para nosotros.[41]

29. Freud tiene razones muy ingeniosas para decir lo que

36. De explicación de tales fenómenos. R.

37. O pueden decir que la analogía correcta es la aceptada. La que se da de ordinario. T.

38. Gottfried Keller (1819-1890). Un poeta, novelista y escritor de cuentos suizo. El caso a que refiere Wittgenstein ocurre en *Romeo und Julia auf dem Dorfe, Werke V-VI*, Berlín, 1889, pág. 84. [Ed.]

39. Si reparan en lo que Freud dice como explicación, no en su práctica clínica, sino, por ejemplo, en lo que nosotros decimos respecto a las diferentes *Instanzen* («instancias» en el sentido en que hablamos de un tribunal de segunda instancia) de la mente. R.

40. A menudo, una explicación en un sentido diferente. Su atractivo es importante, más importante que en el caso de una explicación de la física. T.

41. Esto no nos ayuda a *predecir* nada, pero posee un atractivo especial. R.

dice, gran imaginación y prejuicios colosales, prejuicios que resultan muy apropiados para confundir a la gente.[42]

30. Supongan que alguien como Freud acentúa enormemente la importancia de los motivos sexuales:

1. Los motivos sexuales son inmensamente importantes.
2. A menudo la gente tiene buenas razones para ocultar un motivo sexual como motivo.[43]

31. ¿No es esto también una buena razón para *admitir* el sexo como un motivo para todo, para decir: «Esto está realmente en el fondo de todo»? ¿No está claro que un determinado tipo de explicación puede llevarnos a admitir otra cosa? Supongan que presento a Redpath cincuenta casos en los que admite un determinado motivo, y en veinte de ellos este motivo es un nexo importante. Yo podría hacer que él lo admitiera como un motivo importante en todos los casos.[44]

32. Consideremos la revolución darwiniana. Un círculo de admiradores que decía: «Por supuesto», y otro círculo [de enemigos –R.] que decía: «Por supuesto que no».[45] ¿Por qué diablos alguien tiene que decir «por supuesto»? (La idea era que los organismos monocelulares se fueron volviendo más y más complicados hasta que se convirtieron en mamíferos, hombres, etc.) ¿Vio alguien cómo sucedía esto? No. ¿Ha visto alguien cómo sucede ahora? No. La evidencia de la reproducción es sólo una gota de agua en el caldero. Pero había miles de libros en los que se decía que ésta era *la* solución evidente. La gente tenía *certeza* por motivos extremadamente débiles. ¿No podría haber habido una actitud que dijera: «No lo sé. Es una hipótesis interesante que eventualmente puede ser bien

42. La gente puede convencerse de muchas cosas, depende de lo que se le diga. R.

43. Es desagradable tener que admitirlo tan a menudo. R.

44. Si consiguen que él admita que *esto* está en la base de todo, ¿está por ello en la base de todo? Todo lo que pueden decir es que pueden hacer que cierta gente piense que eso es así. T.

45. ¿Qué significa que ellos digan eso? T. Podríamos decir lo mismo contra ambos. R.

confirmada»? [46] Esto muestra cómo puede uno ser convencido de algo determinado. Al final se olvida completamente cualquier cuestión verificativa, se está seguro sólo de que tiene que haber sido así.

33. Si el psicoanálisis les lleva a decir que realmente piensan esto y esto o que realmente su motivo fue así y así, ello no es asunto de descubrimiento sino de persuasión.[47] De otro modo diferente podrían haber sido persuadidos de algo diferente. Por supuesto, si el psicoanálisis cura su tartamudeo, lo cura y es un logro. Uno piensa que determinados resultados del psicoanálisis son un descubrimiento hecho por Freud e independientes de lo que el psicoanalista pueda persuadir a uno, y lo que yo quiero decir es que ése no es el caso.

34. Tienen forma de persuasión aquellas proposiciones en particular que dicen: «Esto es *realmente* esto». [Esto quiere decir –R.]: se les ha persuadido a no prestar atención a determinadas diferencias.[48] Esto me recuerda aquel maravilloso lema: «Todas las cosas son lo que son y no otra cosa». El sueño no es obsceno, es algo diferente.

35. He llamado su atención en numerosas ocasiones sobre determinadas diferencias; por ejemplo, en estas clases he intentado mostrarles que la infinitud no es tan misteriosa como parece. Lo que estoy haciendo es también persuasión. Si alguien dice: «No hay diferencia», y yo digo: «Hay una diferencia», estoy persuadiendo, estoy diciendo «No quiero que vean eso de ese modo».[49] Supongan que quisiera mostrar

46. Pero a la gente la atrajo inmensamente la unidad de la teoría, el principio único, que se tomó como la solución evidente. La certeza («por supuesto») fue creada por el enorme encanto de esta unidad. La gente podría haber dicho: «... Quizás algún día encontremos fundamentos». Pero es difícil que alguien dijera esto; estaban seguros de que era así, o seguros de que no era así. R.

47. Es probable que pensemos que, cuando una persona en el análisis admite que pensó tal y tal cosa, se trata de una especie de descubrimiento independientemente de haber sido persuadido por un psicoanalista. R.

48. Esto quiere decir que no prestan atención a determinadas cosas y que han sido persuadidos a no prestarla. R.

49. Estoy diciendo que quiero que consideren el asunto de manera diferente. T.

qué equívocas son las expresiones de Cantor. Ustedes preguntan: «¿Qué quiere decir con que algo es equívoco? ¿A dónde conduce eso?».

36. Jeans ha escrito un libro titulado *El universo misterioso*, que detesto y que llamo equívoco. Tomen el título. Sólo a él ya lo llamaría equívoco.[50] Por ejemplo: ¿es engañoso o no atrapar el pulgar?[51] ¿En que se engañó Jeans cuando dijo que el universo era misterioso? Yo podría decir que el título *El universo misterioso* incluye una especie de idolatría, siendo el ídolo la ciencia y el científico.

37. En cierto sentido estoy haciendo propaganda en favor de un estilo de pensamiento y en contra de otro. Sinceramente, el otro me produce aversión. También estoy tratando de exponer lo que pienso. Sin embargo estoy diciendo: «Por amor de Dios, no hagan eso».[52] Por ejemplo, hice pedazos la prueba de Ursell. Pero, después de haberlo hecho, él dijo que la prueba tenía cierto encanto para él. Entonces sólo puedo decir: «Para mí no tiene encanto. La detesto».[53] Por ejemplo, la expresión «El número cardinal de todos los números cardinales».

38. Por ejemplo, Cantor escribió sobre lo maravilloso que era el que el matemático pudiera con su imaginación [mente –T.] trascender todos los límites.

39. Haría todo lo posible por mostrar que es este encanto lo que hace que uno haga eso.[54] En el caso de las matemáticas

50. ¿Pero de qué modo es equívoco? ¿Es misterioso o no lo es? R.

51. He hablado del juego de «atrapar el pulgar». ¿Qué hay de equivocado en ello? R. «Atrapar el pulgar»: mantener el pulgar de la mano izquierda, por ejemplo, levantado, después intentar atraparlo con la mano derecha. El pulgar desaparece «misteriosamente» antes de que pueda ser cogido. [Ed.]

52. Dejo de estar desconcertado y les persuado de que hagan algo diferente. T.

53. Con respecto a las pruebas de Cantor, intentaría mostrar que es ese encanto lo que hace atractiva a la prueba. (Después de haber discutido esas pruebas con Ursell y de que él estuviera de acuerdo conmigo, dijo: «Y sin embargo...») R.

54. Haría todo lo posible para mostrar los efectos del encanto, y de las asociaciones de la «matemática». T.

o de la física ello parece incontrovertible y esto le proporciona un encanto aún mayor. Si explicamos el entorno de la expresión, vemos que el asunto podría haber sido expresado de modo completamente diferente. Puedo formularlo de modo que pierda su encanto para un gran número de personas y, por supuesto, para mí.[55]

40. Todo lo que estamos haciendo es cambiar el estilo de pensar y todo lo que yo estoy haciendo es cambiar el estilo de pensar y persuadir a la gente para que cambie su estilo de pensar.

41. (Mucho de lo que estamos haciendo es una cuestión de cambio de estilo de pensar.)

55. Si describo el entorno de la prueba, quizá vean que el asunto podría ser expresado de modo completamente diferente; y entonces verán que la similitud de $\aleph_0$ y un número cardinal es muy escasa. La cuestión puede formularse de modo que pierda el encanto que tiene para mucha gente. R.

IV
(De notas de Rhees)

1. Perplejidades estéticas: perplejidades acerca de los efectos que las artes tienen sobre nosotros.[1]

El paradigma de las ciencias es la mecánica. Cuando la gente imagina una psicología su idea es una mecánica del alma.[2] Si consideramos lo que realmente corresponde a esto encontramos que hay experimentos físicos y experimentos psicológicos. Hay leyes de la física y hay leyes –si quieren ser corteses– de la psicología. Pero en la física hay casi demasiadas leyes; en la psicología, apenas alguna. De modo que hablar de una mecánica del alma es un tanto ridículo.

2. Pero podemos soñar con predecir las reacciones de los seres humanos, por ejemplo, ante las obras de arte. Si imaginamos el sueño hecho realidad, no por ello habremos resuelto qué es lo que sentimos como una perplejidad estética, aunque quizá seamos capaces de predecir que un determinado verso de un poema actuará en una persona determinada, de tal y tal forma. Lo que realmente necesitamos para resolver perplejidades estéticas son determinadas comparaciones, agrupamientos de casos determinados.[3]

Hay tendencia a hablar del «efecto de una obra de arte»: sentimientos, imágenes, etc.[4] De modo que resulta natural preguntar: «¿Por qué escucha este minueto?», y hay tendencia a responder: «Para conseguir tal y tal efecto». Y ¿no importa el

1. Las perplejidades que surgen en la estética, que son perplejidades surgidas de los efectos que producen las artes, no son perplejidades acerca de las causas de esas cosas. S.

2. Supongo que el paradigma de todas las ciencias es la mecánica, por ejemplo, la mecánica newtoniana. Psicología: tres leyes para el alma. S.

3. Me imagino una pintura: la «Creación de Adán» de Miguel Ángel. Tengo una curiosa idea que podría expresarse así: «Detrás de esa pintura hay una *filosofía* tremenda». S.

4. ¿Significa esto que si proporcionáramos los efectos a alguien y quitáramos la pintura daría igual? Lo primero es, ciertamente, ver el cuadro o decir las palabras del poema. ¿Daría lo mismo que una pintura, una inyección que produjera en ustedes esos efectos? S.

minueto mismo? ¿Escuchar *éste*? ¿Hubiera dado igual escuchar otro?

Ustedes pueden tocar un minueto una vez y sacar mucho de él, y tocar el mismo minueto en otra ocasión y no sacar nada. Pero de ello no se sigue que lo que sacan de él sea independiente del minueto.

Repárese en el error de pensar que el significado o el pensamiento es algo que sólo acompaña a la palabra, y que la palabra no importa. «El sentido de una proposición» es muy similar al asunto de «una valoración artística». La idea de que una proposición tiene relación con un objeto tal que, sea lo que sea lo que produce ese efecto, es el *sentido* de la proposición. «Y ¿qué decir de una proposición francesa? La acompaña lo mismo, a saber, el *pensamiento*.»

Alguien puede cantar una canción con expresión o sin expresión. ¿Por qué no prescindir de la canción? ¿Podrían tener la expresión también en ese caso?

Si un francés dice en francés: «Está lloviendo» y un inglés lo dice en inglés, no es que en las dos mentes suceda algo que sea el sentido real de «Está lloviendo». Imaginamos algo así como *imágenes mentales* como lenguaje internacional. Mientras que de hecho:

1. El pensar (o las imágenes) no es algo que acompaña a las palabras habladas o escritas;
2. El sentido – el pensamiento «Está lloviendo» – no son las palabras *con* el acompañamiento de algún tipo de imágenes.

El pensamiento «Está lloviendo» sólo es tal pensamiento dentro del idioma castellano.[5]

3. Si preguntan: «¿Cuál es el efecto peculiar de estas

5. (Podrían llamar música a rascar el violín, etc., y su efecto, a los ruidos que oímos, pero, ¿no son las impresiones auditivas tan importantes como la visual?)

Pensar no es precisamente hablar con acompañamiento, no es ruido acompañado de cualquier cosa que sea, no es en absoluto del tipo «Llueve», pero es algo dentro del idioma castellano. Un chino que produjera el ruido «Llueve» con todos sus acompañamientos, ¿pensaría «Llueve»? S.

palabras?» en cierto sentido cometen un fallo. ¿Qué, si no producen efecto alguno? ¿No son palabras peculiares?

«Entonces ¿por qué admiramos esto y no esto otro?» «No sé.»

Supongan que les doy una píldora:

1. Que les hace pintar un cuadro, quizá «La creación de Adán».

2. Que les produce sensaciones en el estómago.

¿A cuál de los dos llamarían ustedes el efecto más *peculiar*? Ciertamente, al hecho de que pinten justo ese cuadro. Las sensaciones son bastantes simples.

«Miren un rostro, lo importante es su expresión, no su color, tamaño, etc.»

«Bien, muéstrenos la expresión sin el rostro.»

La expresión no es un *efecto* del rostro, ni sobre mí ni sobre nadie. Si otra cosa diferente produjera el mismo efecto no podrían decir que tuviera la expresión que hay en este rostro.[6]

Quiero ponerlos tristes. Les enseño una pintura y se ponen tristes. Ése es el efecto de ese rostro.

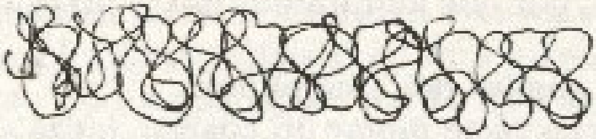
4. La importancia de nuestra memoria para la expresión de un rostro. Pueden mostrarme palillos en momentos diferentes: uno es más corto que otro. Puede que no recuerde que en otro momento era más largo. Pero los comparo y ello me muestra que no son el mismo.

Puedo dibujarles un rostro. Después, en otro momento, dibujo otro rostro. Ustedes dicen: «Éste no es el mismo rostro», pero no pueden decir si los ojos están más juntos o si la boca es más larga [los ojos más grandes o la nariz más larga –S.], o cualquier otra cosa de este tipo. «De algún modo se ve diferente.»[7]

Esto es enormemente importante para la filosofía entera.

6. El rostro no es un medio para producir la expresión. S.
7. Es (el) hecho de recordar una expresión facial. S.

5. Si dibujo una curva sin significado [un garabato. S.]



y dibujo otra más tarde bastante parecida a ella, ustedes no notarán la diferencia. Pero si dibujo esa cosa peculiar que llamo rostro y después dibujo otro un poco diferente, notarán inmediatamente que hay unas diferencia.

Reconocer una expresión. Arquitectura: dibuje una puerta. «Demasiado grande.» Ustedes podrían decir: «Él tiene un ojo excelente para las medidas». No, él ve que eso no tiene la expresión correcta, no reproduce el gesto correcto.[8]

Si me mostraran un palillo de diferente longitud no me hubiera dado cuenta. Tampoco en ese caso hago gestos y ruidos extraños; pero sí los hago cuando veo una puerta o un rostro.

Digo de una sonrisa, por ejemplo: «No fue auténtica del todo».

«¡Ah, va, los labios sólo estaban abiertos 1/1000 de pulgada en demasía! ¿Qué importa?»

«Sí.»

«Entonces, es por causa de determinadas consecuencias.»

Pero no sólo eso: la reacción es diferente.

Podemos ofrecer la historia del asunto: reaccionamos así porque se trata de un rostro *humano*. Pero aparte de esa historia, nuestra reacción ante esas líneas es completamente diferente de nuestra reacción ante otras líneas. Dos rostros pueden tener la misma expresión. Digamos que ambos están tristes. Pero si yo digo: «Tiene exactamente *esta* expresión...»...[9]

8. No un asunto de medición. S.

9. ¿Puede producir un garabato el mismo efecto que un dibujo de un rostro? (1) Los hermanos tenían la misma expresión triste. (2) Eso tiene esta expresión, fotografía y gesto. S.

6. Hago unos pocos trazos con papel y lápiz y luego pregunto: «¿Quién es éste?», y obtengo la respuesta: «Es Napoleón». Nunca se nos ha enseñado a llamar a esas rayas «Napoleón».

El fenómeno es similar al de pesar en una balanza.

Puedo distinguir fácilmente entre unas pocas rayas de lápiz, por un lado, y un retrato propiamente dicho, por otro. En un sentido, nadie diría: «Éste es el mismo que aquel». Pero,

---

En un curso sobre la descripción, Wittgenstein planteó otro punto sobre la similitud que merece citarse y que podría ser incluido aquí. [Ed.] Pongamos un caso en que perciban una peculiaridad en los poemas de un poeta determinado. A veces pueden encontrar similitud entre el estilo de un músico y el estilo de un poeta o de un pintor que vivió en la misma época. Por ejemplo, Brahms y Keller. Yo he encontrado a menudo que ciertos temas de Brahms eran extremadamente kellerianos. Esto me impresionó extraordinariamente. Se lo conté inmediatamente a la gente. Ustedes podrían decir: «¿Cuál sería el interés de tal manifestación?» El interés reside en parte en que ambos vivieron en la misma época.

Si hubiera dicho que era shakespearino o miltoniano, puede que ello no hubiera tenido interés o quizás uno completamente diferente. Si siempre hubiera querido decir respecto a cierto tema: «Esto es shakespearino», ello podría haber tenido o no interés. No se relacionaría con nada. «Esta palabra ("shakespearino") se me impone». ¿Me pasó algo por la cabeza? Si digo que tal tema de Brahms es extremadamente kelleriano, el interés que esto tiene es, en primer lugar, que los dos vivieron en la misma época. También que ustedes pueden decir el mismo tipo de cosas de ambos: la cultura de la época en la que vivieron. Al decir esto, ello adquiere interés objetivo. El interés puede ser que mis palabras sugieren una conexión oculta.

Por ejemplo. Aquí tienen ustedes de hecho un caso diferente del de los rostros. Con los rostros puedo encontrar pronto, por regla general, algo que les haga decir: «Sí, esto es lo que los hace tan similares». Mientras que yo no podría decir ahora qué es lo que hace a Brahms similar a Keller. Sin embargo, encuentro interesante esa manifestación mía. Su mayor interés proviene del hecho de que los dos vivieron [en la misma época]. «Esto fue [no fue] escrito antes de Wagner.» El interés de esta afirmación residiría en el hecho de que, así en general, tales afirmaciones son verdaderas cuando las formulo. De hecho se puede juzgar, oyéndolo, por el estilo, cuándo fue escrito un poema. Podrían imaginar que esto sería imposible si la gente en 1850 escribía del mismo modo que en 1750, pero aún podrían imaginar que alguien dijera: «Estoy seguro de que esto fue escrito en 1850». Por ejemplo, [un hombre en un tren camino de Liverpool diciendo] «Estoy seguro de que Exeter está en esa dirección». S.

por otro lado decimos: «Es Napoleón». Sobre una balanza peculiar [¿determinada?] decimos: «Éste es el mismo que aquel». Sobre otra, la audiencia distingue fácilmente entre el rostro del actor y el rostro de Lloyd George.

Todos han aprendido el uso de «=». Y de pronto lo usan de un modo peculiar. Dicen: «Éste es Lloyd George», a pesar de que en otro sentido no hay similitud. Una igualdad que podríamos llamar «igualdad de expresión». Hemos aprendido el uso de «el mismo». De pronto, automáticamente, usamos «el mismo» cuando no hay semejanza de longitud, ni de peso, ni de nada por el estilo.[10]

La descripción más exacta de mis sentimientos, en este caso, sería decir: «¡Oh, es Lloyd George!».[11]

Supongan que la descripción más exacta de un sentimiento es «dolor de estómago». Pero ¿por qué el decir: «¡Oh, esto es lo mismo que esto!» no es la descripción más importante de lo que sienten?

7. Aquí está el punto clave del behaviourismo. No es que niegue los sentimientos. Pero dice que nuestra descripción de la conducta *es* nuestra descripción de los sentimientos.

«¿Qué sentía él cuando dijo: "Duncan está en su tumba"?» ¿Puedo describir sus sentimientos de otro modo mejor que describiendo cómo lo dijo? [12] Todas las demás descripciones son torpes comparadas con una descripción de los gestos que hizo, del tono de voz con el que lo hizo.

¿Qué es siquiera la descripción del sentimiento? ¿Qué es la descripción del dolor? [13]

10. Usamos «estar de acuerdo» de otra manera. Esto es igualdad e igualdad de expresión. De pronto, automáticamente, usamos «el mismo» sin tener en cuenta la longitud, o la anchura, etc., aunque lo hayamos aprendido en relación con ellas. S.

11. Lo importante es que diga: «Sí, es Drury». Para describir sentimientos lo mejor es describir reacciones. Decir «Éste es Drury» es la descripción de sentimientos más exacta que yo puedo dar. Una idea: el modo más exacto de describir es mediante sensaciones en el estómago. S. [*Feelings*: sentimientos, sensaciones. Trad.]

12. ¿Puedo describir sus sentimientos de otro modo mejor que imitando su manera de decirlo? ¿No es esto lo más impresionante? S.

13. «Él sintió esto» (tocándose la cabeza). S.

Discusión respecto a un comediante que hace imitaciones, números. Supongan que quieren describir la experiencia del auditorio, ¿por qué no describir primero lo que han visto? Después, quizá, que se partían de risa; después, lo que decían.[14]

«Esto no puede ser una descripción de sus sentimientos.» Se dice eso porque está pensando en sus sensaciones orgánicas: tensión de los músculos del pecho, etc. Evidentemente ésta sería una experiencia. Pero no parece ni la mitad de importante que el hecho de que ellos dijeran tal y tal cosa. Se piensa en la descripción de la experiencia, no como descripción de la acción, sino como descripción del dolor o de sensaciones orgánicas.

Reparen en lo que dijimos sobre el modo en que aparecen las modas: el sastre siente tal y tal cosa cuando corta las solapas más anchas. Pero que las *corte* de ese modo, etc.,[15] es la parte más importante de la experiencia.

8. «¿Es o no la experiencia visual la experiencia más importante que produce un cuadro?»

[1] «No, porque se pueden hacer cosas que cambien visualmente la pintura pero no la impresión.» Esto suena como si se quisiera decir que no fue una impresión de los ojos: un efecto suyo, sí, pero no un efecto puramente visual.

[2] «Pero *es* una impresión visual.» Sólo importan las características de la impresión visual y no otras.

Supongan [que alguien diga]: «Lo que importa son las asociaciones: cámbienlo un poco y ya no produce las mismas asociaciones».

Pero ¿pueden separar las asociaciones del cuadro y tener lo mismo? Ustedes no pueden decir: «Éste es exactamente igual de bueno que el otro: me produce las mismas asociaciones».

14. Supongan que digo: «La multitud estalló en risas», sin describir por qué se reía; o que describo por qué se reía pero no cómo se reía. ¿Por qué no describir primero lo que ellos veían, después lo que hacían o decían y después los sentimientos? S.

15. ... haciéndolas más anchas o diciendo: «¿No, no, no?» S.

9. *Podrían* seleccionar uno de los dos poemas para acordarse, digamos, de la muerte. Pero suponiendo que hayan leído y admirado un poema, ¿podrían decir: «Oh, lea el otro, que producirá lo mismo»?

¿Cómo usamos la poesía? ¿Desempeña este papel en que decimos algo como: «Aquí hay algo exactamente igual de bueno...»?

Imaginen una civilización completamente diferente.[16] En ella hay algo que podrían llamar música, ya que tiene notas. Esas gentes tratan así a la música: determinada música los hace caminar así. Ellos ponen un disco para hacerlo. Uno dice: «Necesito este disco ahora. Oh, no, ponga el otro, es igual de bueno».

Si me gusta un minueto no puedo decir: «Ponga otro. Da lo mismo». ¿Qué quiere decir? No *es* el mismo.[17]

Si alguien dice tonterías, imaginen un caso en el que no lo fueran. En el momento en que lo imaginen verán immediatamente que no hay nada así en nuestro caso. Nosotros *no* leemos poesía para crear asociaciones. No lo hacemos, pero podríamos.

10. Dos escuelas:

1. «Lo que importa son las manchas de color [y las líneas– S].»
2. «Lo que importa es la expresión de esos rostros.»

En un sentido, ambas no se contradicen entre sí. Sólo que (1) no deja claro que las manchas diferentes tienen *importancia* diferente, y que diferentes *alteraciones* producen efectos completamente diferentes. Algunas producen la diferencia total en el mundo.

16. Otra cultura en que la música les haga hacer cosas diferentes. Comparen (el) papel que la música desempeña entre nosotros, con el papel que la música desempeña entre los otros. No se puede decir ahora: «Toque a Mozart, que da exactamente igual». S.

17. Piensen en un lenguaje en el que sea importante que las palabras produzcan imágenes. Pueden ver cuán diferente es nuestro lenguaje.

Poemas, mar, pintura marina. Pregúntenle. Muéstrenle la diferencia, etc. S.

«Una pintura tiene que ser buena incluso si la contemplan invertida.» Entonces, puede que la sonrisa no se note.

[Supongamos que dicen:] «Esa leve sonrisa mediante la que transforman una sonrisa amable en una irónica no es una diferencia puramente visual» (Fíjense en una pintura de un monje contemplando una visión de la Virgen María.) [Supongamos que dicen:] «Esto cambia toda su actividad respecto al cuadro». Esto puede ser completamente verdadero. ¿Cómo se expresaría? Quizá por su sonrisa. Una de las pinturas puede resultar blasfema; con la otra se sienten como en una iglesia. Su actitud ante el cuadro podría ser casi orante, en un caso, y casi desdeñosa, en el otro. Ésta es una diferencia de actitud.

«Bien, en eso estamos. Todo es cosa de actitud.» Pero ustedes podrían tener esas actitudes sin el cuadro. ¡Claro que ellas son importantes!

11. «Usted ha dado una ruda descripción de la actitud. Lo que hay que describir es algo más sutil.» Pero si describimos la actitud más exactamente, ¿cómo saben ustedes que esto es lo esencial para *esta* pintura, que todo esto siempre tiene que estar presente?

No imaginen una descripción que nunca hayan oído, que describa una actitud con detalles inauditos. Pues ustedes no saben nada de tal actitud. No tenemos ni idea de tal actitud.

Una actitud se describe bastante bien por la posición del cuerpo. Ésa es una buena descripción. Pero, ¿exacta? De algún modo es inexacta. «Pero si conociera todas las sensaciones musculares, señalaría sólo las que importan.»[18] Esto no es lo que entendemos por descripción. No imaginen un tipo imaginario de descripción del que realmente no tengan ni idea.

Si habla de «descripción de una actitud», díganos a qué llama descripción de una actitud, y entonces verá que la

18. ¿Quién dice que él debe tener siempre esta sensación en este músculo? Él distingue entre mirar un cuadro y mirar éste, pero no distingue entre sus sensaciones musculares. S.

actitud importa. Algunos cambios cambian la actitud. Decimos: «La cosa entera ha cambiado».

12. Las asociaciones también importan [enormemente]. Son mostradas sobre todo por las cosas que decimos. Llamamos a esto «Dios Padre», a esto otro «Adán»; podríamos continuar: «Esto aparece en la Biblia, etc.» ¿Es esto todo lo que importa? Podríamos tener todas estas asociaciones con un cuadro diferente, pero, sin embargo, aún desearíamos ver *este* cuadro.

«Esto quiere decir que la impresión más importante es la impresión visual.» Sí, es la imagen que parece importar más. Las asociaciones pueden variar, las actitudes pueden variar, pero cambien la pintura por poco que sea, y no querrán ya mirarlo nunca más.

El anhelo de simplicidad. [A la gente le gustaría decir:] «Lo que realmente importa son sólo los colores». Ustedes dicen esto fundamentalmente porque desean que suceda así. Si su explicación es complicada, es desagradable, especialmente si no tienen sentimientos fuertes con respecto al asunto.

DE UNA LECCIÓN CORRESPONDIENTE A UN CURSO SOBRE LA DESCRIPCIÓN

Uno de los puntos más interesantes referentes a la cuestión de no ser capaz de describir [es que] la impresión que un verso determinado o un determinado compás musical les produce resulta indescriptible. «No sé lo que es... Fíjese en este pasaje... ¿Qué es eso?...» Pienso que ustedes dirían que les produce experiencias que no se pueden describir. Primero, por supuesto que no es verdad que siempre que oímos una pieza de música o un verso que nos impresiona agradablemente digamos: «Esto es indescriptible». Pero sí es verdad que una y otra vez nos sentimos inclinados a decir: «No puedo describir mi experiencia». Tengo en mente un caso en el que decir que alguien es incapaz de describir proviene de estar intrigado e *intentando* describir, preguntándose uno mismo: «¿Qué es esto? ¿Qué está él haciendo, qué está intentando hacer ahora? ¡Ah, si yo pudiera, aunque nada más fuera, decir qué está haciendo ahora!»

Mucha gente tiene este sentimiento: «Puedo hacer un gesto, pero eso es todo». Un ejemplo es que ustedes digan de una frase musical determinada que concluye algo: «¡Aunque no podría decir en absoluto por qué es una consecuencia de ello!». En este caso ustedes dicen que es algo indescriptible. Pero esto no significa que un día no puedan decir de algo que es una *descripción*. Puede que algún día encuentren la *palabra* o el verso adecuado. «Es como si él dijera: ...», y ustedes ponen un verso. Y entonces quizá digan: «Ahora lo comprendo».

Si ustedes dicen: «No contamos con la técnica» (I. A. Richards)*, ¿qué es lo que estaríamos facultados a llamar una

* Ivor Armstrong Richards (1893-1979), psicólogo y crítico literario in-

descripción así? Podrían decir algo parecido a esto: «Bien, ahora, si usted oye esta pieza de música, tendrá ciertas impresiones sensibles. Ciertas imágenes, ciertas sensaciones orgánicas, emociones, etc.», significados, «pero aún no sabemos cómo analizar esa impresión».

El fallo me parece que está en la idea de descripción. Dije antes que en cierta gente, en mí especialmente, la expresión de una emoción musical, digamos, es un determinado gesto. Si hago un gesto determinado... «Es completamente evidente que usted tiene determinadas sensaciones cinestésicas. Ello significa para usted determinadas sensaciones cinestésicas». ¿Cuáles? ¿Cómo puede describirlas? ¿Excepto, quizá, por un gesto?

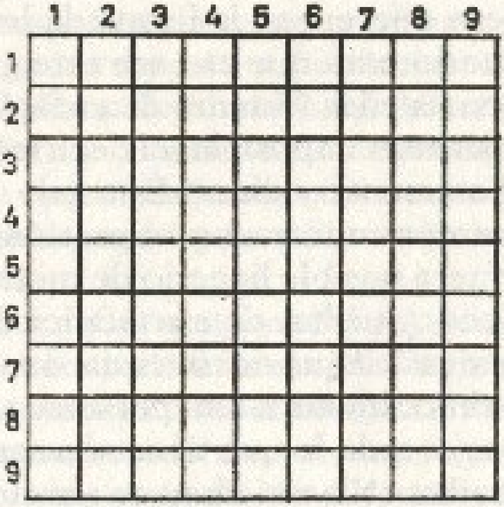
Supongamos que dicen: «Esta frase musical siempre me hace hacer un determinado gesto». Un pintor podría dibujar ese gesto. Alguien, en vez de hacer un gesto, podría dibujarlo. Para él sería una expresión dibujar ese gesto, o el rostro que lo acompaña, igual que para mí lo es hacer el gesto. «Wittgenstein, usted habla como si esa frase musical le produjera sensaciones que no pudiera describir. Todo lo que consigue son sensaciones en sus músculos.» Esto es absolutamente equívoco. Consultamos un libro de anatomía en referencia a los músculos, presionamos ciertas partes y damos nombres a esas sensaciones, «A», «B», «C», etc. Todo lo que se necesitaría para una pieza musical sería la descripción «A», etc., que diera las sensaciones de cada músculo. Parece ahora que se podría hacer algo así. Generalmente, lo que alguien ve puede ser descrito. Nombres de colores, etc. Se supone al menos que un cuadro puede ser descrito. Se da otro paso más y se dice que no sólo un cuadro visual sino también un cuadro de sensaciones cinestésicas.

A propósito, ¿de qué modo es esto incorrecto para un

---

glés. De la psicología y de la filosofía del lenguaje intentó sacar criterios objetivos para la crítica literaria. Obras: *The meaning of the meaning* (1923, con C. K. Ogden, el primer traductor del *Tractatus*), *Principles of literary criticism* (1929), etc. [Trad.]

cuadro? Supongan que decimos que no podemos describir con palabras la expresión de Dios en el «Adán» de Miguel Ángel. «Pero eso es sólo cuestión de técnica, porque, si colocáramos una cuadrícula numerada sobre su rostro,



yo me limitaría a escribir números y ustedes dirían: "¡Dios mío! Es magnífico".» Esto no sería una descripción. Ustedes no dirían eso en absoluto. Sólo sería una descripción si pudieran pintar (¿actuar?) de acuerdo con esa pintura, cosa que, por cierto, es concebible. Pero esto mostraría que ustedes no pueden en absoluto transmitir mediante palabras la impresión, sino que han tenido que volver a pintar.

¿Podrían imaginar que es un hecho curioso que a veces imitemos a alguien? Recuerdo que caminaba una vez por la calle y me dije: «Ahora estoy caminando exactamente igual que Russell». Podrían decir que es una sensación cinestésica. Muy extraño.

Una persona que imita la expresión facial de otra no lo hace ante un espejo, pero es un hecho que hay algo así como decir: «El rostro es así y así».

Supongan que hago un gesto y pienso que es un gesto apropiado para la impresión que tengo. Supongan que representara el gesto por coordenadas y quisiera aclarárselo al señor Lewy. Él tendría que hacer, quizás, un gesto análogo. Sus músculos, manos, etc., están conformados de manera

diferente. De modo que en un sentido no puede copiarme y en otro sentido sí. ¿Qué habríamos de considerar como copia? «Dependerá de cómo se contraigan los músculos correspondientes.» Pero, ¿qué demonios harán para saberlo? Si hago un gesto y ustedes son buenos imitadores, los gestos habrán de ser similares, pero diferentes; la forma de los dedos, etc., es diferente. El criterio para que eso sea este gesto será el que algo hace *click* en ustedes. Ustedes dicen: «¡Ahora!». Decir lo que hay de semejante es imposible (el decirlo). Cada uno hace un gesto inmediatamente y dice: «Éste es».

Si yo quisiera comunicar una impresión al señor Lewy, puede que sólo fuera posible hacerlo de modo que él copiara mi gesto. Entonces, ¿qué hay de esa técnica de describir sensaciones cinestésicas? Aquí no se trata de coordinados; se trata de algo distinto: imitar a una persona. «Wittgenstein, si usted hace un gesto, todo lo que tiene son sensaciones cinestésicas determinadas.» No está claro en absoluto en qué sentido decimos que las hemos comunicado. Pero puede ser, por ejemplo, mediante lo que llamamos «imitar».

Que sea así dependerá de...

Hay un fenómeno, el siguiente: si me presentan una pieza de música y me preguntan en qué *tempo* debe ser tocada, yo puedo estar o puedo no estar absolutamente seguro. «Quizás así... No sé.» O «Así», diciendo exactamente qué *tempo* ha de ser. Yo siempre insisto en un *tempo*, aunque no necesariamente en el mismo. En otro caso, es que no estoy seguro. Supongan que la cuestión fuera transmitirles una determinada impresión que me produce una pieza de música. Esto podría depender quizá del hecho de que algunos de ustedes, al tocársela yo, «la captaran», «la aprehendieran». ¿En qué consiste aprehender una melodía o un poema?

Supongamos que leen una estancia. Dejo que todos ustedes la lean. Cada uno la lee de un modo un poco diferente. Yo tengo la impresión clara de que «Ninguno la ha aprehendido». Supongan que se la leo en voz alta entonces y digo: «¿Ven? Así es como debe ser». Después, cuatro de ustedes leen la estancia, ninguno exactamente igual que el otro, pero de tal modo que digo: «Cada uno está completamente seguro de sí mis-

mo». Éste es un fenómeno: estar seguro de uno mismo, leerla de *un único modo*. Él es absolutamente exacto en lo referente a qué pausas hacer. En ese caso puede que yo diga que los cuatro la han aprehendido. Yo habría de comunicarles algo. Sería perfectamente correcto decir que les he comunicado exactamente la experiencia exacta que tuve.

Pero, ¿qué decir respecto a la técnica de formación de imágenes, etc.? Ésta (convención/comunicación/descripción) no se basa en copiarme exactamente. Si tuviera un cronómetro con el que pudiera medir exactamente el intervalo entre las vocales, puede que no fuera el mismo, sino enteramente diferente.

Si alguien dice: «Carecemos de esa técnica», presupone que, si la tuviéramos, tendríamos una impresión nueva, un nuevo modo de transmitir, no el antiguo. Pero, ¿cómo sabe él que si describimos al modo nuevo –supongan que yo tuviera un modo de describir sensaciones cinestésicas o gestos– consigo lo mismo que antes cuando transmitía gestos? Supongan que digo: «Tengo un ligero cosquilleo aquí» [pasando el dedo bajo la mano]. Supongan que tuviera seis cosquilleos y un método para producir cada uno. Supongan que tuviera instrumentos conectados a mis nervios de tal modo que aquéllos midieran una corriente eléctrica que pasara a través de los nervios. Consiguen un instrumento de lectura. «Ahora reproduciré esto en el señor Lewy.» Pero, ¿será ésta la representación que queremos? Puede que lea una estancia y que ustedes digan: «Evidentemente Wittgenstein lo ha aprehendido. Ha captado mi interpretación». El señor Lewy la lee y ustedes dicen lo mismo. Pero la voz, el énfasis, etc., son diferentes. «Mi interpretación es la que produce las mismas impresiones cinestésicas.» Pero, ¿cómo lo saben? Esto, simplemente, no es un análisis en absoluto. Tenemos un modo de comparar, y si dicen: «Y también podríamos conseguir uno científico», yo preguntaría: «Sí, pero, ¿qué les hace pensar, siquiera, que ambos irán paralelos?

CONVERSACIONES SOBRE FREUD

En estas discusiones Wittgenstein se mostraba crítico con Freud. Pero también ponía de relieve cuánto interés encierra, por ejemplo, lo que Freud dice sobre la noción de «simbolismo onírico» o su sugerencia de que al soñar estoy «diciendo algo» en algún sentido. Intentaba separar en Freud lo valioso y el «modo de pensar» que quería combatir.

Me contó que cuando estaba en Cambridge antes de 1914 pensaba que la psicología era una pérdida de tiempo. (Aunque no era un ignorante en ella. Le escuché explicar a un estudiante la ley de Weber-Fechner de un modo que no podía provenir simplemente de la lectura del artículo de Meinong o de sus discusiones con Russell.) «Pero algunos años más tarde leí algo de Freud y quedé muy gratamente sorprendido. Había allí alguien que tenía algo que decir.» Creo que esto era poco antes de 1919. Y durante el resto de su vida Freud fue uno de los pocos autores que consideró dignos de leer. En la época de estas discusiones acostumbraba a hablar de sí mismo como de «un discípulo de Freud» y de «un seguidor de Freud».

Admiraba a Freud por las observaciones y sugerencias de sus escritos, por «tener algo que decir» incluso allí donde, según su opinión, estaba equivocado. Por otro lado, pensaba que la enorme influencia del psicoanálisis en Europa y América era perjudicial, «aunque pasaría mucho tiempo antes de liberarnos de nuestra sumisión a él». Para aprender de Freud hay que ser crítico, y el psicoanálisis por lo general lo impide.

Hablé una vez del daño que se produce al escribir, cuando un autor intenta introducir el psicoanálisis en su relato. «Por supuesto, no hay nada peor», dijo. Siempre estaba dispuesto a ilustrar con relatos lo que Freud quería decir, pero recurría a historias escritas con independencia del psicoanálisis. Una

vez, Wittgenstein estaba refiriendo algo que Freud había dicho y el consejo que le había dado a alguien, y uno de nosotros replicó que tal consejo no parecía muy sabio. «¡Oh, ciertamente que no!», dijo Wittgenstein. «Pero sabiduría es algo que yo nunca esperaría de Freud. Inteligencia sí, pero no sabiduría.» Sabiduría era algo que admiraba en sus narradores favoritos: en Gottfried Keller por ejemplo. El tipo de crítica que ayudaría en el estudio de Freud tendría que ir a lo profundo, y eso no es corriente.

RUSH RHEES

WITTGENSTEIN

(Notas de R.R. tomadas tras una conversación, verano de 1942.)

Cuando estudiamos psicología podemos sentir que hay algo en ella de insatisfactorio, alguna dificultad con respecto al sujeto entero de estudio: la causa es que tomamos a la física como nuestro ideal de ciencia. Pensamos en formular leyes como en la física. Y entonces nos damos cuenta de que no podemos usar el mismo tipo de «métrica», las mismas ideas de medición que la física. Esto resulta especialmente claro cuando intentamos describir fenómenos: las mínimas diferencias perceptibles de los colores; las mínimas diferencias perceptibles de la longitud, etc. Parece que aquí no podemos decir: «Si A=B, y B=C, entonces A=C», por ejemplo. Y esta clase de dificultad se extiende a todo este asunto.

O supongan ustedes que quieren hablar de causalidad en el ámbito de los sentimientos. «El determinismo se aplica a la mente tanto como a los objetos físicos.» Esto es oscuro, porque cuando pensamos en leyes causales de objetos físicos pensamos en experimentos. No tenemos nada parecido en el ámbito de los sentimientos y de la motivación. Y, a pesar de eso, los psicólogos pretenden decir: «*Tiene que* haber alguna ley», aunque no se ha encontrado ley alguna. (Freud: «¿Quieren decir, caballeros, que los cambios en los fenómenos men-

tales son guiados por el *azar?*») Mientras que a mí lo que me parece importante es el hecho de que en realidad *no haya* leyes así.

La teoría de los sueños de Freud. Él pretende decir que, sea lo que sea lo que suceda en un sueño, siempre se descubrirá que está conectado con algún deseo que el análisis puede sacar a la luz. Pero este procedimiento de la libre asociación, etc., es curioso, porque Freud nunca muestra cómo sabemos dónde hay que parar, dónde está la solución correcta. Unas veces dice que la solución correcta, o el análisis correcto, es aquella que satisface al paciente. Otras dice que es el médico quien sabe cuál es la solución correcta o el análisis correcto del sueño, mientras que el paciente no lo sabe: el médico puede decir que el paciente está equivocado.

No parece que sea evidente la razón por la que llama correcto a un cierto tipo de análisis y no a otro. Tampoco lo es la afirmación de que las alucinaciones, e igual los sueños, son realizaciones de deseo. Suponga que una persona hambrienta tiene una alucinación de comida. Freud quiere decir que una alucinación de cualquier cosa requiere una energía tremenda: no es algo que pueda suceder normalmente, sino que la energía se genera en las circunstancias excepcionales en las que el deseo de comida de una persona es incontenible. Esto es una *especulación*. Es el tipo de explicación que nos inclinamos a aceptar. No se propone como resultado de un examen detallado de variedades de alucinaciones.

Freud en sus análisis proporciona explicaciones que mucha gente se siente impulsada a aceptar. Él enfatiza, por el contrario, que la gente se siente *des*-impulsada a ello. Pero si una explicación es tal que la gente siente rechazo a aceptarla, es muy probable que sea también de las que la gente se siente *impulsada* a aceptar. Y, de hecho, esto es lo que el caso de Freud ha puesto de manifiesto. Tomemos la idea de Freud de que la ansiedad es siempre de algún modo una repetición de la ansiedad que sentimos en el nacimiento. Él no afirma esto aportando pruebas: no podría. Pero es una idea que posee una atracción considerable. Posee la atracción de las explicaciones mitológicas, que dicen que todo esto es una repetición

de algo que ha sucedido antes. Y cuando la gente acepta o adopta esto, ciertas cosas le parecen mucho más claras y fáciles. Así sucede también con la noción de inconsciente. Freud pretende encontrar pruebas en recuerdos sacados a luz en el análisis. Pero a partir de cierto momento ya no está claro hasta qué punto esos recuerdos no se deben al analista. En cualquier caso, ¿muestran ellos que la ansiedad era necesariamente una repetición de la ansiedad original?

El simbolismo en los sueños. La idea de un lenguaje onírico. Piensen en la interpretación de un cuadro como imagen de un sueño. Un día en Viena yo (L.W.) visité una exposición de cuadros de una joven artista. Había uno que representaba una habitación vacía parecida a un sótano. Dos hombres con sombrero de copa sentados en sillas. Nada más. Y el título: *Besuch* («Visita»). Al verlo dije inmediatamente: «Esto es un sueño». (Mi hermana describió el cuadro a Freud, y éste le dijo: «Oh, sí, se trata de un sueño muy común» relacionado con la virginidad.) Adviertan que el título es el que lo cataloga como sueño, con lo que no quiero decir que la pintora soñara algo parecido mientras dormía. Ustedes no dirían de *cualquier* cuadro «Esto es un sueño». Y esto muestra que existe algo parecido a un lenguaje onírico.

Freud menciona varios símbolos: los sombreros de copa son normalmente símbolos fálicos; los objetos de madera, como las mesas, son mujeres; etc. Su explicación histórica de esos símbolos es absurda. Podríamos decir que no se la necesita para nada: es la cosa más natural del mundo que una mesa signifique eso.

Pero el soñar –el usar este tipo de lenguaje–, aunque *puede* usarse en referencia a una mujer o a un falo, *también* puede usarse sin referencia alguna a ellos. Si se muestra que a menudo algunas actividades se llevan a cabo con un fin determinado –golpear a alguien para infligirle dolor–, apuesto cien contra uno a que bajo otras circunstancias diferentes también se llevan a cabo y *no* con ese propósito. Puede que él sólo quisiera golpearlo sin pensar en causarle dolor alguno. El hecho de que nos inclinemos a interpretar el sombrero como un símbolo fálico no quiere decir que la artista necesariamen-

te se estuviera refiriendo de algún modo a un falo cuando lo pintó.

Consideren esta dificultad: si un símbolo en un sueño no es comprendido no parece ser símbolo alguno. Entonces, ¿por qué llamarlo así? Pero supongan que tengo un sueño y acepto una interpretación determinada de él. *Entonces* –cuando superpongo la interpretación al sueño– ya puedo decir: «Ah, sí, la mesa evidentemente corresponde a la mujer, esto a aquello, etc.»

Supongan que hago rayas en una pared. De algún modo eso se asemeja a escribir, pero es una escritura que ni yo ni nadie reconocería o entendería. Así que digamos que garabateo. Luego comienza un analista a formularse preguntas, a buscar asociaciones, etc.; y así llegamos a una explicación de por qué hago eso. Entonces ya podemos correlacionar las diferentes rayas que hice con los diferentes elementos de la interpretación. Y podemos referirnos al garabateo como a una especie de escritura, como al uso de un tipo de lenguaje, aunque no fuera entendido por nadie.

Freud reivindica constantemente su condición de científico. Pero lo que ofrece es *especulación*, algo previo incluso a la formación de hipótesis.

Él habla de superar resistencias. Una «instancia» es engañada por otra «instancia». (En el sentido en que hablamos de «un juzgado de segunda instancia» con autoridad para revocar la sentencia de un tribunal inferior –R.) Se supone que el analista es más fuerte, y capaz de combatir y superar el engaño de la instancia. Pero no hay manera de mostrar que el resultado entero del análisis no pueda ser «engaño». Es algo que las gentes se inclinan a aceptar y que les hace más fácil seguir ciertos caminos: hace que ciertos modos de conducta y pensamiento les resulten naturales. Han abandonado un modo de pensar y han adoptado otro.

¿Podemos decir que hemos expuesto la naturaleza esencial de la mente? ¿No podría haberse tratado el asunto entero de otro modo?

WITTGENSTEIN

(Notas tomadas después de conversaciones en 1943; Rush Rhees.)

Sueños. La interpretación de los sueños. Simbolismo.

Cuando Freud habla de ciertas imágenes –la imagen de un sombrero, por ejemplo– como símbolos, o cuando dice que la imagen «significa» tal y tal cosa, está hablando de interpretación; y de lo que puede hacerse que el soñador acepte como interpretación.

Es característico de los sueños el que con frecuencia le parezca al soñador que requieren una interpretación. No es nada corriente sentirse inclinado a redactar un sueño diurno, o a contárselo a alguien, o a preguntar: «¿Qué significa?» Pero los sueños parecen encerrar algo enigmático y especialmente interesante en sí mismos, de manera que sentimos la necesidad de interpretarlos. (A menudo se han considerado como mensajes.)

Parece haber algo en las imágenes oníricas que tiene cierta semejanza con los signos de un lenguaje. Como podrían tenerla una serie de marcas sobre papel o sobre arena. Podría no haber ninguna marca que reconociéramos como un signo convencional de cualquier alfabeto conocido y a pesar de ello podríamos tener un fuerte sentimiento de que debe tratarse de un lenguaje de algún tipo: de que las marcas significan algo. Hay una catedral en Moscú con cinco cúpulas. En cada una de ellas existe un tipo diferente de configuración curvilínea. Da la fuerte impresión de que esas diferentes formas y disposiciones han de significar algo.

Cuando se interpreta un sueño podríamos decir que se lo coloca en un contexto en el que deja de ser enigmático. En cierto sentido el soñador vuelve a soñar su sueño en contextos tales que su aspecto cambia. Es como si se nos presentara un trozo de lienzo en el que hubiera pintada una mano y una parte de una cara y ciertas otras formas colocadas de un modo enigmático e incongruente. Supongan que ese trozo esté rodeado por una considerable extensión de lienzo blanco, y que en ella pintamos formas –digamos un brazo, un torso, etc. –

que sirven de transición y se completan con las formas del trozo original; y que el resultado nos hace decir: «Ah, ahora veo por qué es así, cómo todo se organiza de esta manera, y qué eran esos diferentes trozos...», etc.

Mezcladas con las formas del trozo de lienzo original podría haber ciertas formas de las que diríamos que no se compaginan con el resto de las figuras del lienzo ampliado; no se trata de partes de cuerpos de árboles, etc., sino de trozos de escritura. Podríamos decir esto de una serpiente, por ejemplo, o de un sombrero o de cosas semejantes. (Ellas serían como las configuraciones de la catedral de Moscú.)

No todo lo que se hace al interpretar sueños es del mismo tipo. Hay un trabajo de interpretación que, por así decirlo, pertenece todavía al sueño mismo. Al considerar lo que es un sueño es importante considerar también lo que le sucede, cómo cambia, por ejemplo, cuando se le pone en relación con otras cosas recordadas. Al despertar la primera vez un sueño puede impresionarnos de varias formas. Se puede sentir uno aterrorizado y ansioso; o, si se ha puesto por escrito el sueño, puede experimentarse una especie de excitación, se puede sentir un interés muy vivo, sentirse intrigado por él. Si después uno recuerda ciertos sucesos del día anterior y relaciona con ellos lo que ha soñado, esto ya produce una diferencia, cambia el aspecto del sueño. Si se reflexiona sobre el sueño, eso le lleva a uno a recordar ciertas cosas de la primera infancia, lo que le deparará aún otro aspecto diferente. Y así sucesivamente. (Todo esto tiene relación con lo que se dijo respecto a soñar el sueño otra vez. En cierto sentido, esto pertenece aún al sueño.)

Por otro lado, se podría formular una hipótesis. Leyendo el relato del sueño puede predecirse que es posible llevar al soñador a recordar ciertas cosas. Y esta hipótesis podría verificarse o no. Se puede llamar a esto un tratamiento científico del sueño.

Freier Einfall [«libre asociación» – Trad.] y realización de deseos. Hay varios criterios para la interpretación correcta: por ejemplo, (1) lo que dice o predice el analista basándose en su experiencia previa; (2) aquello a lo que al soñador se le

lleve por *freier Einfall*. Sería interesante e importante que esos dos criterios coincidieran en general. Pero sería extravagante pretender (como parece hacer Freud) que *deben* coincidir *siempre*.

Lo que sucede en la *freier Einfall* probablemente está condicionado por una multitud de circunstancias. No parece haber razón para decir que tiene que estar condicionado solamente por el tipo de deseo en el que está interesado el analista y del que tiene razón en decir que ha debido desempeñar algún papel. Si ustedes quieren completar lo que parece ser un fragmento de un cuadro, quizás habría que aconsejarles que no se rompan la cabeza pensando cuál es el camino más probable que seguía la pintura, sino que, en lugar de ello, miren fijamente a la pintura y, sin pensar, hagan el primer trazo que se les ocurra. En muchos casos éste podría ser un consejo muy útil. Pero sería asombroso que *siempre* produjera los mejores resultados. Qué trazo hagan es probable que esté condicionado por todas las cosas que suceden en ustedes y en torno a ustedes. Y si yo conociera uno sólo de los factores presentes, ello no me diría con certeza qué trazo iban a hacer ustedes.

Decir que los sueños son realizaciones de deseo es muy importante, ante todo porque ello apunta al tipo de interpretación buscada, el tipo de cosa que sería una interpretación del sueño. Frente a la interpretación que dice que los sueños son simples recuerdos de lo sucedido, por ejemplo. (No sentimos que los recuerdos exijan una interpretación del mismo modo que sentimos eso de los sueños.) Y ciertos sueños son, evidentemente, realizaciones de deseo; como los sueños sexuales de los adultos, por ejemplo. Pero parece confuso decir que *todos* los sueños son realizaciones alucinatorias de deseo. (Freud ofrece muy a menudo lo que podríamos llamar una interpretación sexual. Pero es interesante el que, entre todos los relatos de sueños que ofrece, no haya un solo ejemplo de sueño sexual explícito. A pesar de que tales sueños son tan comunes como la lluvia.) En parte porque esta afirmación no parece concordar con sueños que surgen de la ansiedad más bien que del deseo. En parte porque la mayoría de los sueños

que Freud considera han de verse como realizaciones de deseo *camufladas*; y en ese caso, simplemente, no realizan el deseo. Ex *hipothesi* no se permite que el deseo se satisfaga y, en lugar de ello, se alucina otra cosa. Si se burla el deseo de este modo, entonces el sueño difícilmente puede llamarse una realización suya. También resulta imposible decir si es el deseo o es el censor el burlado. Aparentemente, ambos, y el resultado es que nadie queda satisfecho. De modo que el sueño no es una satisfacción alucinatoria de nada.

Es probable que haya muchas clases diferentes de sueños y que no haya un único modo de explicación para todos ellos. Igual que hay muchos tipos diferentes de chistes. O igual que hay muchos tipos diferentes de lenguaje.

Freud estaba influido por la concepción de la dinámica del siglo XIX, una concepción que ha influido en todo el tratamiento de la psicología. Él quería encontrar una única explicación que mostrara qué es soñar. Quería encontrar la *esencia* del sueño. Y hubiera rechazado cualquier propuesta que sólo fuera parcialmente correcta. Tener razón en parte hubiera significado para él estar completamente equivocado, no haber descubierto realmente la esencia del sueño.

WITTGENSTEIN

(Notas de conversaciones, 1943, R. R.)

¿Es un sueño un pensamiento? ¿Soñar es pensar algo?

Supongamos que ustedes consideran que un sueño es un tipo de lenguaje. Como un modo de decir algo o como un modo de simbolizar algo. Podría tratarse de un simbolismo metódico, no necesariamente alfabético, parecido al chino, por ejemplo. Después, podríamos encontrar, quizás un modo de traducir ese simbolismo al lenguaje del habla ordinaria, a los pensamientos ordinarios. Pero entonces la traducción habría de ser posible en ambos sentidos. Y, empleando la misma técnica, habría de ser posible también traducir pensamientos ordinarios al lenguaje de los sueños. Pero, como Freud reconoce, esto nunca se ha hecho ni puede hacerse. Así que po-

dríamos poner en duda que el soñar sea un modo de pensar algo, que sea un lenguaje siquiera.

Obviamente, hay ciertas semejanzas con el lenguaje.

Supongan un dibujo en un tebeo fechado poco después de la última guerra. Podría contener una figura de la que ustedes dirían que es, obviamente, una caricatura de Churchill, y otra señalada de algún modo con una hoz y un martillo, de manera que dirían de ella que es obvio suponer que se refiere a Rusia. Supongan que el título del dibujo faltara. Incluso entonces, a la vista de las dos figuras mencionadas, podrían estar seguros de que el dibujo entero, obviamente, intentaba gastar alguna broma respecto a la situación política de la época.

La cuestión es si estará siempre justificada su suposición de que hay algún chiste o alguna broma que sea *la* broma que quiere gastar esa caricatura. Quizás el dibujo entero no tiene en absoluto una «interpretación correcta». Podría decir: «Hay indicios –como las dos figuras mencionadas– que sugieren que la tiene». Y yo podría responder que quizás esos indicios son todo lo que hay. Aunque haya conseguido una interpretación de esas dos figuras, puede que no exista motivo para decir que *tiene que* haber una interpretación semejante del dibujo entero o de cada uno de sus detalles.

La situación puede ser semejante en el caso de los sueños.

Freud preguntaría: «¿Qué le hizo siquiera soñar esta situación?» Alguien podría responder que no es necesario que haya habido algo que le *hiciera* soñar eso.

Parece que Freud tiene ciertos prejuicios acerca de cuándo una interpretación puede considerarse completa, y por lo tanto también acerca de cuándo requiere que se la complete, de cuándo se necesita una interpretación ulterior. Supongan que alguien ignorara la tradición de los escultores de hacer bustos. Si ese alguien topara con el busto terminado de un hombre cualquiera podría decir que obviamente se trata de un fragmento y que ha tenido que haber otras partes suyas que juntas formen el cuerpo entero.

Supongan que localizan ciertas cosas en el sueño que pueden interpretarse al modo freudiano. ¿Hay algún motivo si-

quiera para suponer que tiene que haber una interpretación para todo lo demás que aparece en el sueño? ¿Que tiene sentido alguno preguntar cuál es la interpretación correcta de ese resto?

Freud pregunta: «¿Me está pidiendo que crea que hay algo que sucede sin causa?» Pero esto no significa nada. Si bajo «causa» incluyen ustedes cosas tales como causas fisiológicas, entonces hay que decir que no sabemos nada acerca de ellas y que en ningún caso son relevantes para la cuestión de la interpretación. Ciertamente no pueden deducir de la pregunta de Freud la aseveración de que en el sueño cualquier cosa ha de tener una causa, en el sentido de un acontecimiento pasado con el cual esté conectada por asociación de ese modo.

Supongan que consideráramos un sueño como un tipo de juego que juega el soñador. (A propósito, no hay siempre una única causa o una única razón por la cual los niños jueguen. Es ahí donde generalmente se equivocan las teorías del sueño.) Podría haber un sueño en el que se juntaran figuras de papel de forma que compusieran una historia, o en el que se unieran de cualquier otra forma. Los materiales podrían reunirse y conservarse en un álbum de recortes lleno de figuras y anécdotas. El niño podría entonces coger varios trozos del álbum de recortes para ponerlos en su construcción; y podría coger una figura considerablemente grande porque hay algo en ella que le interesa e incluir también el resto simplemente porque estaba allí.

Compare la cuestión de por qué soñamos con la de por qué escribimos historias. No todo es alegórico en una historia. ¿Qué significaría que intentáramos explicar por qué alguien ha escrito precisamente esta historia y precisamente de este modo?

No hay una única razón por la que la gente hable. Un niño pequeño balbucea a menudo por el mero placer de hacer ruido. Ésa es también una razón por la que hablan los adultos. Y hay otras muchas innumerables.

Freud parece influido constantemente por la idea de que un sueño es algo que requiere una tremenda fuerza mental:

seelische Kraft. Ein Traum findet sich niemals mit Halbheiten ab. [«Un sueño nunca se conforma con medianías» –Trad.] Y piensa que la única fuerza suficientemente poderosa para producir las alucinaciones oníricas hay que encontrarla en los deseos profundos de la primera infancia. Esto puede ponerse en duda. Suponiendo que sea verdad que las alucinaciones en estado de vigilia requieren una fuerza mental extraordinaria, ¿por qué las alucinaciones oníricas no han de ser algo completamente normal mientras se duerme, sin que requieran ninguna fuerza extraordinaria en absoluto?

(Comparen la pregunta: «¿Por qué castigamos a los delincuentes? ¿Es por un deseo de venganza? ¿Es para impedir la repetición del delito?» Y así sucesivamente. La verdad es que no hay una única razón. El castigo de los delincuentes es una institución. Personas diversas apoyan esto por razones diversas, y por razones diversas en casos diversos y en momentos diversos. Algunas lo apoyan por un deseo de venganza, otras quizá por un deseo de justicia, otras por un deseo de impedir la repetición del delito, y así sucesivamente. Y así se aplican las penas.)

WITTGENSTEIN

(Notas de una conversación, 1946, R. R.)

He estado repasando con H. *La interpretación de los sueños* de Freud. Y ello me ha hecho sentir hasta qué punto hay que combatir todo este modo de pensar.

Si tomo uno cualquiera de los relatos oníricos (relatos de sus propios sueños) que Freud ofrece, por el uso de la libre asociación puedo llegar a los mismos resultados que él consigue en su análisis, a pesar de que no era mi sueño. Y la asociación procederá según mis propias experiencias, y así sucesivamente.

El hecho es que siempre que ustedes están preocupados por algo, por alguna dificultad o por algún problema importante en su vida –el sexo, por ejemplo–, no importa el punto del que partan, la asociación volverá a llevarles final e inevita-

blemente al mismo tema. Freud hace notar cómo después del análisis el sueño parece muy lógico. Y por supuesto que lo parece.

Podrían comenzar con cualquiera de los objetos que hay sobre esta mesa –que ciertamente no están puestos ahí por la actividad onírica de ustedes– y podrían encontrar que todos ellos podrían conectarse formando un modelo con aquél; y el modelo sería, del mismo modo, lógico.

Se puede llegar a descubrir ciertas cosas sobre uno mismo por este tipo de libre asociación, pero eso no explica por qué ocurrió el sueño.

En relación con esto Freud se refiere a varios mitos antiguos y pretende que sus investigaciones han explicado ahora cómo sucedió que alguien pensara o propusiera un mito de esa clase.

Pero en realidad Freud ha hecho algo diferente. No ha dado una explicación científica del mito antiguo. Lo que ha hecho es proponer un nuevo mito. Por ejemplo, el atractivo de la idea de que toda ansiedad es una repetición de la ansiedad del trauma del parto, no es sino el atractivo de una mitología. «Todo es resultado de algo que ha sucedido hace mucho tiempo.» Casi como referirse a un tótem.

Poco más o menos lo mismo podría decirse de la noción de *Urszene* [«escena primordial»– Trad.]. A menudo su atractivo consiste en que proporciona una especie de patrón trágico a la vida propia. Todo es repetición de un mismo patrón establecido hace mucho tiempo. Como una figura trágica, que cumple los designios que las parcas le impusieron al nacer. Mucha gente tiene en algún momento serios apuros en su vida, tan serios que hacen pensar en el suicidio. Es probable que esto aparezca como algo sórdido, como una situación que es demasiado sucia para ser objeto de una tragedia. Y entonces puede ser un inmenso alivio el poder mostrar que lo que sucede es, más bien, que la vida propia sigue el patrón de una tragedia, la realización y repetición de un patrón que fue determinado por la escena primordial.

Por supuesto, existen dificultades en determinar qué escena es la primordial: si es la escena que el paciente reconoce

como tal o si es aquella cuyo recuerdo produce la curación. En la práctica esos criterios están mezclados unos con otros.

Es probable que el análisis cause daño. Porque, aunque se puedan descubrir en su transcurso diversas cosas sobre uno mismo, hay que mantener una actitud crítica muy fuerte, aguda y persistente para reconocer y ver más allá de la mitología que se nos ofrece e impone. Hay algo que nos induce a decir: «Sí, por supuesto, eso tiene que ser así». Una mitología poderosa.

LECCIONES SOBRE CREENCIA RELIGIOSA

I

Un general austriaco dijo a alguien: «Pensaré en usted después de mi muerte si ello es posible». Podemos imaginar un grupo de gente a la que esto le pareciera ridículo, y otro al que no.

(Durante la guerra, Wittgenstein vio transportar pan consagrado en recipientes de acero cromado. Esto le impactó como algo ridículo.)

Supongan que alguien cree en el Juicio Final y que yo no; ¿significa esto que yo creo lo contrario que él, es decir, que no habrá tal cosa? Yo diría: «De ningún modo, o no siempre».

Supongan que digo que mi cuerpo se corromperá, y que otro dice: «No. Las partículas se volverán a juntar dentro de mil años y resucitarás».

Si alguien dijera: «¿Cree eso, Wittgenstein?» Yo diría: «No». «¿Contradice usted a esa persona?» Yo diría: «No».

Si ustedes dicen eso la contradicción ya está en ello.

¿Dirían: «Creo lo contrario», o «No hay razón para suponer tal cosa»? Yo no diría ni una cosa ni otra.

Supongan que alguien fuera creyente y dijera: «Creo en el Juicio Final», y que yo dijera: «Bueno, yo no estoy tan seguro. Quizá». Ustedes dirían que hay un enorme abismo entre nosotros. Si él dijera «Hay un avión alemán ahí arriba», y yo dijera «Quizá. No estoy seguro», dirían que estamos bastante cerca.

No es una cuestión de que estemos cerca o no en alguna parte, sino de que su propio planteamiento se realiza en un plano completamente diferente, cosa que podrían expresar diciendo: «Usted piensa algo enteramente diferente, Wittgenstein».

Podría ser que la diferencia no se mostrara por ninguna explicación del significado.

¿Por qué en este caso parece que me pierdo todo lo importante del asunto?

Supongan que alguien adopta esta regla para su vida: creer en el Juicio Final. Haga lo que haga siempre lo tiene en mientes. ¿Cómo sabremos si podemos decir que cree que ello sucederá, o no lo cree?

Preguntárselo no es suficiente. Probablemente dirá que tiene pruebas. Pero lo que tiene es lo que podríamos llamar una creencia inconmovible. Ello se mostrará, no mediante razonamientos o apelando a razones ordinarias para creer, sino más bien regulando todo en su vida.

Éste es un hecho mucho más fuerte: renunciar a placeres, apelar siempre a esa imagen. En un sentido, hay que llamar a esto la más firme de todas las creencias, porque la persona arriesga por ello lo que no arriesgaría por cosas mucho mejor fundadas para ella. Aunque distinga entre cosas bien fundadas y no bien fundadas.

Lewy: Seguramente ella dirá que eso está extraordinariamente bien fundado.

Primero, puede que ella use «bien fundado» o que no lo use en absoluto. Considerará su creencia extraordinariamente bien fundada y, por otro lado, no bien fundada en absoluto.

Si tenemos una creencia, en casos determinados apelamos una y otra vez a razones determinadas arriesgando bastante poco: ¡si llegarámos a arriesgar nuestras vidas por causa de esa creencia!

Hay casos en los que se tiene fe –en los que ustedes dicen «Creo»– pero esa creencia no descansa en el hecho en el que descansan normalmente nuestras creencias ordinarias de cada día.

¿Cómo compararíamos creencias entre sí? ¿Qué significaría compararlas?

Podrían decir: «Comparamos los estados mentales».

¿Cómo comparamos estados mentales? Esto, obviamente, no vale para todas las ocasiones. Primero, ¿no se tomará lo

que ustedes dicen como la medida de la firmeza de su creencia? Pero, por ejemplo, ¿qué riesgos correrían?

La fuerza de una creencia no es comparable con la intensidad de un dolor.

Un modo completamente diferente de comparar creencias es ver qué clases de razones da alguien.

Una creencia no es algo así como un estado mental momentáneo. «A las cinco en punto él tenía un dolor de muelas muy fuerte.»

Supongan que hay dos personas y una de ellas a la hora de decidir qué rumbo tomar piensa en términos de retribución, mientras que la otra no lo hace. Una, por ejemplo, puede inclinarse a interpretar todo lo que le sucede como una recompensa o como un castigo, mientras que la otra no piensa en eso para nada.

Si está enferma puede decir: «¿Qué he hecho yo para merecer esto?» Ésta es una manera de pensar en términos de retribución. Otra manera es pensar, en general siempre que uno se avergüenza de sí mismo: «Esto será castigado».

Consideren dos personas, una de las cuales habla de su conducta y de lo que le sucede en términos de retribución, mientras que la otra no lo hace. Esas personas piensan de modo completamente diferente. Sin embargo, no por eso pueden ustedes decir que ellas creen cosas diferentes.

Supongan que alguien está enfermo y dice: «Esto es un castigo», y que yo digo: «Cuando estoy enfermo no pienso para nada en un castigo». Si ustedes dicen: «¿Cree usted lo contrario?», ustedes pueden llamar a eso creer lo contrario, pero es completamente diferente de lo que normalmente llamaríamos creer lo contrario.

Yo pienso de modo diferente. Me digo cosas diferentes a mí mismo. Tengo imágenes diferentes.

La cosa es así. Si alguien dice: «Wittgenstein, usted no toma la enfermedad como un castigo, entonces, ¿qué cree usted?», yo diría: «No pienso para nada en el castigo».

Existen, por ejemplo, ante todo, esos modos diferentes de pensar, que no necesitan ser expresados por una persona diciendo una cosa y por otra diciendo otra.

En lo que llamamos creer en el Día del Juicio o no creer en el Día del Juicio, la expresión de creencia desempeña quizás un papel absolutamente secundario.

Si me preguntan si creo o no en el Día del Juicio en el sentido en el que creen en él las personas religiosas, no diría: «No. No creo que vaya a haber tal cosa». Me parecería completamente disparatado decir eso.

Y luego doy una explicación: «No creo en...», pero entonces la persona religiosa nunca cree lo que describo.

No lo puedo decir. No puedo contradecir a esa persona.

En un sentido comprendo todo lo que dice, las palabras «Dios», «separar», etc. Comprendo. Podría decir: «No creo eso», y ello sería verdadero, significando que no tengo esos pensamientos ni nada que tenga que ver con ellos. Pero no que podría contradecir lo que dice.

Podría decir: «Bien, el que usted no pueda contradecirle significa que no le comprende. Si le comprendiera podría hacerlo». De nuevo, esto me suena a chino. Mi técnica lingüística normal me abandona. No sé decir si ellos se entienden mutuamente o no.

Estas controversias parecen completamente diferentes de cualquier controversia normal. Las razones parecen enteramente diferentes de las razones normales.

En cierto sentido, no son nada concluyentes.

La gracia está en que si hubiera pruebas se destruiría de hecho todo el asunto.

Cualquier cosa que normalmente llamo prueba no me influiría lo más mínimo.

Supongan, por ejemplo, que conocemos a gentes que predicen el futuro, hacen predicciones para años y años futuros y describen algún tipo de Día del Juicio. Curiosamente, aunque existiera tal cosa y aunque fuera más convincente de lo que yo he descrito, la creencia en ese suceso no sería en absoluto una creencia religiosa.

Supongan que a causa de esa predicción tuviera que renunciar a todos los placeres. Si hago tal y tal cosa alguien me arrojará al fuego dentro de mil años, etc. No me movería. La mayor prueba científica aquí no es nada.

De hecho, una creencia religiosa podría oponerse frontalmente a una predicción así y decir: «No. En ese punto falla».

La creencia formulada según ciertas pruebas sólo puede ser, por así decirlo, el último resultado, en el cual cristalizan y se unen numerosos modos de pensar y actuar.

Una persona lucharía a muerte para no ser arrastrada al fuego. No inducción. Terror. Por así decirlo, esto es parte de la sustancia de la creencia.

En parte ésta es la razón por la que ustedes no consiguen en controversias religiosas la forma de la controversia, en la que alguien está *seguro* del asunto y otro dice: «Bueno, es posible».

Podría sorprenderles el hecho de que por parte de quienes dicen «Bueno, es posible» no ha habido oposición a aquellos que creen en la Resurrección.

Obviamente, el creer desempeña aquí más bien este papel: supongan que decimos que el papel que desempeña cierta imagen podría ser el de amonestarme constantemente, o que yo pienso siempre en ella. Aquí habría una enorme diferencia entre aquella gente para la que la imagen está constantemente en primer plano y la otra, que no la usa para nada.

Quienes dicen: «Bueno, es posible que ello suceda y es posible que no» estarían en un plano completamente diferente.

Ésta es en parte la razón por la que alguien podría ser reticente a decir: «Esas gentes mantienen rigurosamente la opinión (o punto de vista) de que hay un Juicio Final». «Opinión» suena extraño.

Por esta razón se usan diferentes palabras: «dogma», «fe».

No hablamos de hipótesis ni de alta probabilidad. Tampoco de saber.

En un discurso religioso usamos expresiones como: «Creo que sucederá tal y tal cosa», pero no las usamos del mismo modo que las usamos en la ciencia.

Aunque hay una fuerte tentación a pensar que sí. Porque hablamos de pruebas y de pruebas de experiencia.

Podríamos hablar incluso de acontecimientos históricos.

Se ha dicho que el cristianismo tiene una base histórica.

Se ha dicho miles de veces por personas inteligentes que la indubitabilidad no es suficiente en este caso. Incluso si hay tantas pruebas como hay del caso de Napoleón. Porque la indubitabilidad no bastaría para hacerme cambiar mi vida entera.

El cristianismo no tiene base histórica en el sentido de que la creencia ordinaria en hechos históricos pueda servirle de fundamento.

Aquí tenemos una creencia en hechos históricos diferente de una creencia en hechos históricos ordinarios. Ni siquiera los tratamos como proposiciones históricas, empíricas.

La gente que tiene fe no aplica la duda que ordinariamente aplicaría a *cualquier* proposición histórica. Especialmente a proposiciones referentes a un pasado remoto, etc.

¿Cuál es el criterio de fiabilidad, de verosimilitud? Supongan que la gente da una descripción general de cuándo dicen que una proposición tiene un grado racional de probabilidad. Cuando la llama razonable, ¿quiere decir *sólo* que tiene tales y tales pruebas de ella y que de otras no las tiene?

No confiamos, por ejemplo, en el relato de un hecho dado por un borracho.

El padre O'Hara [1] es una de esas personas que hacen de esto una cuestión científica.

Aquí hay gentes que tratan estas pruebas de modo diferente. Ellos basan las cosas en pruebas que tomadas en cierto sentido parecerían sumamente débiles. Basan cosas enormes en estas pruebas. ¿Diré que son irracionales? No quiero decir de ellos que sean irracionales.

Yo diría, y esto es obvio, que ciertamente no son *racionales*.

«Irracional» implica para cualquiera un reproche.

Quiero decir: ellos no tratan esto como una cuestión de racionalidad.

[1] Contribución a un simposio sobre *Ciencia y religión* (Londres, Gerald Howe, 1932, págs. 107-116).

Cualquiera que lea las Epístolas lo encontrará expresado allí: no sólo que no sea racional, sino que es una locura.

No sólo no es racional, sino que no pretende serlo.

Lo que me parece ridículo en el caso de O'Hara es que lo haga aparecer *racional*.

¿Por qué una forma de vida no habría de culminar en una expresión de fe en el Juicio Final? Pero, en cualquier caso, yo no podría decir ni «Sí» ni «No» ante el enunciado que afirme que habrá tal cosa. Tampoco «Quizá», ni «No estoy seguro».

Se trata de un enunciado que posiblemente no admite tal tipo de respuestas.

Si el señor Lewy es religioso y dice que cree en el Día del Juicio, yo no sabría siquiera decir si le entiendo o no. He leído las mismas cosas que él. En un sentido más importante sí sé lo que quiere decir.

Si un ateo dice: «No habrá un Día del Juicio» y otra persona dice que lo habrá, ¿quieren decir lo mismo? No está claro cuál es el criterio para saber si quieren decir lo mismo. Podrían describir las mismas cosas. Ustedes podrían decir que esto muestra ya que quieren decir lo mismo.

Llegamos a una isla y allí encontramos creencias, a algunas de las cuales nos inclinamos a llamar religiosas. Adonde quiero llegar es a que las creencias religiosas no... Tienen proposiciones, y hay también enunciados religiosos.

Estos enunciados no serían diferentes sólo con respecto a su contenido. Contextos enteramente diferentes los convertirían en creencias religiosas, y fácilmente pueden imaginarse estadios intermedios a los que nunca sabríamos si llamar creencias religiosas o creencias científicas.

Ustedes podrían decir que ellos razonan equivocadamente.

En ciertos casos dirían que ellos razonan equivocadamente, queriendo significar con ello que nos contradicen. En otros casos dirían que ellos no razonan en absoluto o que «Se trata de un tipo completamente distinto de razonamiento». Dirían lo primero en el caso de que ellos razonaran de modo semejante a nosotros e hicieran algo que correspondiera a nuestros errores.

Si algo es un error o no, es un error en un determinado sistema. Del mismo modo que algo es un error en un determinado juego y no en otro.

También podrían decir que en lo que nosotros somos racionales ellos no lo son, queriendo significar que ellos no usan la *razón* en tales casos.

En el caso en que ellos hagan alguna cosa que se parezca mucho a nuestros errores, yo diría que no sé. Depende de las circunstancias que rodeen cada caso.

Es difícil distinguir en los casos en que, según todas las apariencias, tratan de ser razonables.

Decididamente, yo llamaría irracional a O'Hara. Diría: si esto es creencia religiosa, entonces es pura superstición toda ella.

Pero no la ridiculizaría diciendo que se basa en pruebas insuficientes. Diría: he aquí un hombre que se engaña a sí mismo. Ustedes pueden decir: este hombre es ridículo porque cree y basa su creencia en razones débiles.

II

La palabra «Dios» está entre las primeras que se aprenden: imágenes y catecismos, etc. Pero sin las consecuencias de las imágenes de las tías de la familia, por ejemplo. No se me ha mostrado [lo que la imagen simboliza].

La palabra es usada como una palabra que representa a una persona. Dios ve, recompensa, etc.

«Una vez mostradas todas esas cosas, ¿ha comprendido lo que esa palabra significa?» Yo diría: «Sí y no. He aprendido lo que no significa. Me forcé a mí mismo a comprender. Podría responder preguntas, comprender cuestiones formuladas de modos diferentes y en ese sentido podría decirse que comprendo».

La cuestión de la existencia de un dios o de Dios desempeña un papel completamente diferente del de la existencia de cualquier persona u objeto de los que haya oído hablar alguna vez. Se dijo, se tuvo que decir que se *creía* en la existencia de

Dios, y el no creer en ella fue considerado como algo malo. Normalmente, si no creo en la existencia de alguna cosa, nadie pensaría que hay algo equivocado en ello.

Además, existe este extraordinario uso de la palabra «creer». Se habla de creer y al mismo tiempo no se usa «creer» como se hace ordinariamente. Podrían decir (en el uso normal): «Usted sólo cree –¡ah, bueno!...» Aquí se usa de modo completamente diferente; por otra parte, no se usa como generalmente usamos la palabra «conocer».

Si recordara siquiera vagamente lo que se me enseñó acerca de Dios diría: «Sea lo que sea creer en Dios, no puede ser creer en algo que podamos probar o comprobar por algún medio». Ustedes podrían decir: «Esto no tiene sentido, porque hay gente que dice que cree por *razones* o que dice que cree por experiencias religiosas». Yo diría: «El mero hecho de que alguien diga que ellos creen por pruebas no es suficiente para permitirme decir ahora de una proposición como "Dios existe" que sus pruebas son insatisfactorias o insuficientes».

Supongan que conozco a alguien, Smith. He oído que ha muerto en una batalla en esta guerra. Un día llegan ustedes y me dicen: «Smith está en Cambridge». Indago y descubro que ustedes estaban en Guilhall y vieron un hombre al otro extremo y dijeron: «Es Smith». Yo diría: «Escuchen. Esta prueba no es suficiente». Si teníamos una cantidad razonable de pruebas de que él murió, yo intentaría hacer que ustedes reconocieran que estaban siendo crédulos. Supongan que nunca más se oyó hablar de él. No es necesario decir que es totalmente imposible hacer averiguaciones: «¿Quién pasó a las 12.05 por la Market Place en dirección a Rose Crescent?» Supongan que ustedes dicen: «Él estaba allí». Yo me sentiría extremadamente perplejo.

Supongan que hay una fiesta en Mid-Summer Common. Hay mucha gente que forma un círculo. Supongan que esto se hace todos los años y que después dice cada uno que ha visto a uno de sus familiares muertos al otro lado del círculo. En este caso, preguntaríamos a cada uno de los que formaban el círculo: «¿A quién tenía usted cogido de la mano?» No obstante, todos nosotros diríamos que ese día vimos a nuestros

familiares muertos. Ustedes podrían decir en ese caso: «Tuve una experiencia extraordinaria. Tuve una experiencia que puedo expresar diciendo: "Vi a mi primo muerto"». ¿Diríamos que ustedes dicen eso basándose en pruebas insuficientes? En determinadas circunstancias yo diría esto, en otras no. Si lo que se dice suena un poco absurdo yo diría: «Sí, en este caso las pruebas son insuficientes». Si sonara completamente absurdo, no lo diría.

Supongan que fuera a un lugar como Lourdes, en Francia. Supongan que fuera con una persona muy crédula. Allí vemos sangre saliendo de algo. Ella dice: «Ahí lo tiene, Wittgenstein, ¿cómo puede dudar?» Yo diría: «¿Se puede explicar eso sólo de un modo? ¿No puede ser esto o aquello?» Intentaría convencerla de que no ha visto nada de importancia. Me pregunto si haría eso en todas las circunstancias. Sé con certeza que lo haría en circunstancias normales.

«¿No habría, después de todo, que considerar esto?» Yo diría: «Venga. Venga». Trataría el fenómeno en ese caso exactamente igual que trataría un experimento de laboratorio que considerara mal ejecutado.

«La balanza se mueve cuando quiero que se mueva.» Hago notar que no está cubierta, que una corriente de aire puede moverla, etc.

Podría imaginar que una persona mostrara una creencia extremadamente apasionada en un fenómeno así, y yo no podría en absoluto acercarme a su creencia diciendo: «Esto puede haber sido producido también por esto o aquello», porque ella lo tomaría como una blasfemia por mi parte. O él podría decir: «Es posible que esos sacerdotes engañen, pero, con todo, en un sentido diferente, ahí ocurre un fenómeno milagroso».

Tengo una estatua que sangra determinado día del año. Tengo tinta roja, etc. «Usted es un tramposo, pero, con todo, la Divinidad lo utiliza. Tinta roja en un sentido, en otro no.»

Imaginen flores con una etiqueta en una sesión de espiritismo. La gente dice: «Sí, se han materializado flores con etiqueta». ¿Qué tipo de circunstancias tienen que darse para que este tipo de historias no sean ridículas?

Tengo una educación moderada, como todos ustedes, y por eso sé qué significan pruebas insuficientes para una predicción. Supongan que alguien soñó con el Juicio Final y dice que ahora ya sabe de qué se trata más o menos. Supongan que alguien dijo: «Ésta es una prueba pobre». Yo diría: «Si quieren compararla con la prueba de que va a llover mañana, no es prueba alguna». Él puede hacerla buena, de modo que, extendiendo el sentido, ustedes puedan llamarla prueba. Pero puede que como prueba sea algo más que ridícula. Pero entonces yo estaría dispuesto a decir: «Usted basa su creencia en pruebas extremadamente débiles, por decirlo suavemente». ¿Por qué he de considerar este sueño como prueba, medir su validez como si estuviera midiendo la validez de las pruebas de los fenómenos meteorológicos?

Si lo comparan con cualquier cosa que en la ciencia llamamos prueba no podrán creer que alguien pueda argumentar seriamente: «Bien, tuve este sueño... por tanto... Juicio Final». Podrían decir: «Para ser un error, esto es demasiado grande». Si de repente escribieran números en la pizarra y dijeran: «Ahora voy a sumar», y después dijeran: «2 y 21 son 13», etc., yo diría: «Esto no es un error».

Hay casos en los que yo diría que él está loco o está bromeando. Pero podría haber casos en los que yo buscara una interpretación completamente diferente. Para ver en qué consiste la explicación tendría que ver la suma, ver de qué manera se hace, lo que él deduce de ella, bajo qué circunstancias la hace, etc.

Quiero decir que si alguien me dice después de un sueño que cree en el Juicio Final, yo intentaría descubrir qué clase de impresión fue la suya. Una actitud: «Sucederá dentro de 2000 años aproximadamente. Será malo por tal y tal y tal cosa, etc.» Otra puede ser una de terror. En el caso en el que hay esperanza, terror, etc., ¿diría yo que hay pruebas insuficientes si él dice: «Creo...»? No puedo tomar esas palabras como tomo normalmente la frase concreta de «Creo tal y tal cosa». Eso sería errar completamente el fondo de la cuestión, lo mismo que si él dijera que su amigo y su abuelo han tenido el sueño y creen.

Yo no diría: «Si alguien soñó que ocurrirá mañana, ¿tendría que coger su abrigo?», etc.

El caso en el que Lewy tiene visiones de su amigo muerto. Casos en los que ustedes no tratan de localizarlo. Y casos en los que tratan de localizarlo metódicamente. Otro caso en el que yo diría: «Podemos presuponer que hay una amplia base en la que coincidimos».

En general, si ustedes dicen: «Está muerto» y yo digo: «No está muerto», nadie diría: «¿Quieren decir ambos lo mismo con "muerte"?» En el caso en que alguien tenga visiones yo no diría sin más: «Él quiere decir algo diferente».

Piensen en una persona que tenga manía persecutoria.

¿Cuál es el criterio para querer decir algo diferente? No sólo lo que él considera como prueba, sino también cómo reacciona, el hecho de que esté aterrorizado, etc.

¿Cómo puedo descubrir si esta proposición puede ser considerada como una proposición empírica? «¿Verá usted nuevamente a su amigo muerto?» ¿Diría yo: «Él es un poco supersticioso»? En absoluto.

Puede que él haya sido apologético. (La persona que asentó esa proposición categóricamente fue más inteligente que la que se comportó apologéticamente respecto a ella.)

De nuevo, «Ver a un amigo muerto» no me dice casi nada. No pienso en esos términos. No me digo nunca a mí mismo: «Volveré a ver tal y tal cosa».

Él lo dice siempre, pero no hace indagación alguna. Sonríe extrañamente. «Su historia tenía ese carácter típico de los sueños.» Mi respuesta sería en este caso «Sí», acompañada de una explicación concreta.

Tomen *La creación de Adán*. Pinturas de Miguel Ángel que representan la creación del mundo. No hay nada, en general, como una imagen para explicar los significados de las palabras, y considero que Miguel Ángel era tan bueno como el que más e hizo todo lo que pudo, y ahí está la pintura de la Divinidad creando a Adán.

Si alguna vez la viéramos seguro que no pensaríamos que eso es la Divinidad. La imagen tiene que ser usada de un modo completamente diferente si vamos a llamar «Dios» a ese hom-

bre con la extraña capa, etc. Podrían imaginar que la religión se enseñara por medio de esas imágenes. «Por supuesto, sólo nos podemos expresar por medio de una imagen.» Esto es bastante extraño... Podría enseñar a Moore la imagen de una planta tropical. Hay una técnica de comparación entre imagen y planta. Si le mostrara la pintura de Miguel Ángel y dijera: «Por supuesto, no puedo mostrarle el objeto real, sólo la pintura»... Lo absurdo es que yo nunca le he enseñado la técnica de uso de esa imagen.

Está muy claro que el papel de las imágenes de temas bíblicos y el papel de la imagen de Dios creando a Adán son totalmente diferentes. Podrían hacer esta pregunta: «¿Pensó Miguel Ángel que Noé en el arca tenía ese aspecto, y que Dios creando a Adán tenía ese otro?» Él no hubiera dicho que Dios o Adán son como aparecen en su pintura.

Si hacemos una pregunta como: «¿Quiere Lewy decir *realmente* lo que quiere decir tal y tal cuando dice que tal y tal vive?», en este caso parecería como si hubiera dos casos claramente divididos, uno en el que él diría que no quiso decir eso literalmente. Quiero decir que esto no es así. Habrá casos en los que diferiremos y casos en los que no será cuestión en absoluto el mayor o menor conocimiento, de modo que podamos coincidir. A veces se tratará de una cuestión de experiencia, de modo que ustedes pueden decir: «Espere otros 10 años». Y yo diría: «Quiero desanimar a hacer este tipo de razonamiento», y Moore diría: «Yo no desanimaría a ello». O sea, se *haría* algo. Tomaríamos partido, y eso va tan lejos que habría realmente grandes diferencias entre nosotros que podrían manifestarse en que Lewy dijera: «Wittgenstein intenta socavar la razón», y esto no sería falso. Es aquí donde surgen de hecho tales cuestiones.

III

Hoy vi un anuncio en un cartel que decía: «Habla un estudiante "muerto"».

Las comillas quieren decir: «No está realmente muerto».

«No es lo que la gente llama un muerto. No es del todo correcto llamarle "muerto".»

No hablamos de «puerta» entre comillas.

De repente se me ocurrió: «Si alguien dijera: "No está realmente muerto, aunque según criterios ordinarios está muerto", yo no podría replicar: "No sólo está muerto según los criterios ordinarios; él es lo que todos nosotros llamamos un 'muerto'"».

Si ustedes le llaman ahora «vivo» están usando el lenguaje de un modo extraño porque provocan casi deliberadamente malentendidos. ¿Por qué no usan alguna otra palabra y dejan que «muerto» tenga el significado que ya tiene?

Supongan que alguien dice: «No tuvo siempre ese significado. Según el antiguo significado él no está muerto» o «Según la antigua idea él no está muerto».

¿Qué significa tener diferentes ideas de la muerte? Supongan que dicen: «Tengo la idea de mí mismo siendo una silla después de muerto» o «Tengo la idea de mí mismo siendo una silla dentro de media hora». Todos saben en qué circunstancias decimos de algo que se ha convertido en una silla.

Confróntese: (1) «Esta sombra dejará de existir.»
(2) «Esta silla dejará de existir.»

Ustedes dicen que saben a qué se parece que esa silla deje de existir. Pero tienen que pensar. Puede que descubran que no existe un uso para esa proposición. Piensan en el uso.

Me imagino a mí mismo en el lecho de muerte. Les imagino a todos ustedes mirando al aire por encima de mí. Dicen: «Usted tiene una idea».

¿Tienen claro cuándo dirían que han dejado de existir?

Tienen seis ideas diferentes [de «dejar de existir»] en momentos diferentes.

Si dicen: «Puedo imaginarme a mí mismo siendo un espíritu desencarnado. Wittgenstein, ¿puede imaginarse a sí mismo como espíritu desencarnado?» Yo diría: «Lo siento. [Hasta ahora] no asocio nada a esas palabras».

Asocio a esas palabras toda suerte de cosas complicadas. Pienso en lo que se ha dicho respecto a las penas después de la muerte, etc.

«Tengo dos ideas diferentes, una la de cesar de existir después de la muerte, otra la de ser un espíritu desencarnado.»

¿Qué es tener dos ideas diferentes? ¿Cuál es el criterio de que una persona tiene una idea y otra persona tiene otra?

Me citaron dos frases, «cesar de existir», «ser un espíritu desencarnado». «Cuando digo eso pienso en mí mismo teniendo un determinado conjunto de experiencias.» ¿Qué es pensar esto?

Si piensan en su hermano de América, ¿cómo saben que lo que piensan, que el pensamiento dentro de ustedes, se refiere a su hermano que está en América? ¿Es esto un asunto experiencial?

Confróntese: ¿Cómo saben que lo que desean es una manzana? [Russell]

¿Cómo saben que creen que su hermano está en América?

Puede que sea una pera lo que les satisface. Pero no dirían: «Lo que yo quería era una manzana».

Supongan que decimos que el pensamiento es un tipo de proceso mental, o el decir algo, etc.; entonces yo podría decir: «De acuerdo, ustedes llaman a esto un pensamiento en su hermano de América; bien, ¿cuál es la relación entre esto y su hermano de América?»

Lewy: Se podría decir que esto es una cuestión de convención.

¿Cómo es que no dudan de que eso sea un pensamiento en su hermano de América?

Un proceso [el pensamiento] parece ser una sombra o una imagen de algo diferente.

¿Cómo sé que una imagen es una imagen de Lewy? Normalmente por su parecido con Lewy, pero, bajo determinadas circunstancias, una imagen de Lewy puede no parecerse a él, sino a Smith. Si abandono el asunto del parecido [como criterio], caigo en una tremenda confusión, porque cualquier cosa podría ser su retrato si se ofrece un método de proyección determinado.

Decíamos que el pensamiento era de algún modo una

imagen de su hermano de América. Sí, pero, ¿según qué método de proyección es una imagen suya? Qué extraño que no haya duda de que eso es una imagen de alguien.

Si se les pregunta: «¿Cómo saben que eso es un pensamiento de tal y tal cosa?», la idea que inmediatamente se les viene a la mente es la de una sombra, una imagen. No piensan en una relación causal. Como mejor se puede expresar el tipo de relación en la que piensan es mediante «imagen», «sombra», etc.

La palabra «imagen» es incluso muy adecuada; en muchos casos es, incluso en el sentido más corriente, una pintura. Podrían traducir mis propias palabras a una pintura.

Pero lo esencial es esto: supongan que pintan eso, ¿cómo sé que eso es mi hermano de América? ¿Quién dice que es él, a no ser que haya un parecido ordinario?

¿Qué relación hay entre esas palabras, o entre algo que las sustituya, y mi hermano de América?

La primera idea [que tienen] es que, considerando su propio pensamiento, están absolutamente seguros de que es un pensamiento de que tal y tal cosa. Están considerando un fenómeno mental y se dicen a sí mismos «Obviamente esto es un pensamiento en mi hermano que está en América». Parece tratarse de una superimagen. Parece que, respecto al pensamiento, no hay duda alguna. En el caso de una imagen, depende del método de proyección, mientras que aquí parece que se desprenden de la relación proyectiva y están absolutamente seguros de que éste es un pensamiento acerca de eso.

La confusión de Smythies se basa en la idea de una superimagen.

Hemos hablado ya de cómo la idea de ciertos superlativos aparecía en la lógica. La idea de una supernecesidad, etc.

«¿Cómo sé que éste es el pensamiento en mi hermano de América?» ¿Cómo sé que *esto* es el pensamiento?

Supongan que mi pensamiento consiste en que *digo* «Mi hermano está en América». ¿Cómo sé que *digo* que mi hermano está en América?

¿Cómo se hizo la conexión? Imaginamos primero una conexión como con cuerdas.

Lewy: La conexión es una convención. La palabra designa.

Usted tiene que explicar «designa» con ejemplos. Hemos aprendido una regla, una práctica, etc.

¿Es pensar en algo, parecido a pintar algo o disparar a algo?

Lo que parece hacerlo indudable parece que es algo así como una conexión proyectiva, aunque aquí no se da en absoluto una relación proyectiva.

Si digo: «Mi hermano está en América», podría imaginar que hay rayos que se proyectan desde mis palabras hasta mi hermano en América. Pero, ¿y si mi hermano no está en América? Entonces los rayos no chocan con nada.

[Si dicen que las palabras se refieren a mi hermano al expresar la proposición de que mi hermano está en América, la proposición es un nexo intermedio entre las palabras y aquello a lo que se refieren] ¿Qué tuvo que ver la proposición, el nexo intermedio con América?

Lo más importante es esto: si hablan de pintura, etc., su idea es que la conexión existe *ahora*, de modo que parece que esa conexión existe mientras pienso esto.

Pero si decimos que es una conexión por convención no tendría sentido decir que existe mientras pensamos. Hay una conexión por convención. ¿Qué queremos decir? Esa conexión se refiere a sucesos que ocurren en tiempos diferentes. Ante todo, se refiere a una técnica.

[«¿Es el pensar, algo que sucede en un momento concreto o se extiende sobre las palabras?» «Sucede como en un *flash*.» «¿Siempre? A veces sucede como en un *flash*, aunque esto puede ser todo tipo de cosas diferentes.»]

Si se refiere a una técnica, entonces, en determinados casos, puede no ser suficiente explicar en pocas palabras lo que quieren decir; porque hay algo de lo que podría pensarse que está en conflicto con la idea que ocurre de 7 a 7.05, a saber, la práctica de usarla [la frase].

Cuando hablamos de: «Un autómata es así y así», el fuerte de ese punto de vista era [debido a la idea] que podrían decir: «Bien, sé lo que quiero decir»..., como si estuvieran contem-

plando algo que sucedía mientras decían eso, con independencia absoluta de lo que ocurría antes y después de la aplicación [de la frase]. Parecía que pudieran hablar de comprender una palabra sin ninguna referencia a la técnica de su uso. Parecía que Smythies dijera que podía comprender la proposición y que nosotros no teníamos nada que decir al respecto.

¿Qué era tener ideas diferentes con respecto a la muerte? Lo que yo quería decir era: tener una idea de la muerte, ¿es algo parecido a una imagen determinada, de modo que puedan decir «Tengo una idea de la muerte de 5 a 5.01, etc.»? «Sea como sea el modo en que alguien usa esta palabra, yo tengo ahora una idea determinada». Si ustedes llaman a esto «tener una idea», entonces no se trata de lo que comúnmente se llama «tener una idea», porque lo que comúnmente se llama «tener una idea» hace referencia a la técnica de la palabra, etc.

Todos estamos usando aquí la palabra «muerte», que es un instrumento público que tiene toda una técnica [de uso]. Entonces, alguien dice que tiene una idea de la muerte. Algo extraño; porque ustedes podrían decir «Usted está usando la palabra "muerte", que es un instrumento que funciona de un modo determinado».

Si considera esto [su idea] como algo privado, ¿con qué derecho lo llama una idea de la muerte? Digo esto porque también nosotros tenemos derecho a decir qué es una idea de la muerte.

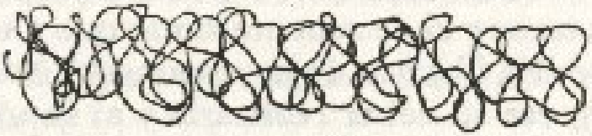
Él podría decir: «Yo tengo mi propia idea privada de la muerte». ¿Por qué llamar a esto una «idea de la muerte», salvo que sea algo que usted asocia con la muerte? Puesto que eso [su idea] podría no interesarnos para nada. [En ese caso] ello no pertenece al juego jugado con «muerte», que todos nosotros conocemos y entendemos.

Si lo que él llama su «idea de la muerte» quiere ser relevante tiene que llegar a formar parte de nuestro juego.

«Mi idea de la muerte es la separación del alma del cuerpo», si sabemos qué hacer con esas palabras. Él también puede decir: «Yo asocio con la palabra "muerte" cierta ima-

gen – una mujer que yace en su lecho –», esto puede tener algún interés o no tenerlo.

Si él asocia esto



con la muerte, y ésta era su idea, podría ser interesante psicológicamente.

«La separación del alma del cuerpo» [sólo tiene interés público] Esto puede no desempeñar el papel de unas cortinas negras. Yo tendría que descubrir qué consecuencias tiene [el que ustedes digan eso]. Por lo menos ahora no lo tengo claro en absoluto. [Dicen esto] «¿Bueno, y qué?» Conozco esas palabras, tengo determinadas imágenes. Toda clase de cosas acompañan a esas palabras.

Si él dice eso, no por ello sabré todavía qué consecuencias sacará de ello. No sé a qué opone esto.

Lewy: Usted opone eso a ser extinguido.

Si me dicen: «¿Cesa usted de existir?», me quedaría aturdido y no sabría exactamente qué quiere decir eso. «Si usted no deja de existir sufrirá después de la muerte», comienzo a asociar ideas a ello, quizás ideas éticas de responsabilidad. Lo esencial es que, a pesar de que ésas son palabras bien conocidas y a pesar de que puedo pasar de una proposición a otra, o a imágenes, no sé que consecuencias sacan ustedes de ese enunciado.

Supongan que alguien dijo: «¿Qué cree usted, Wittgenstein? ¿Es usted escéptico? ¿No sabe si sobrevivirá a la muerte?» Yo, de hecho, contestaría convencido: «No lo puedo decir. No sé», porque no tengo una idea clara de lo que estoy diciendo cuando digo: «Yo no dejo de existir», etc.

Los espiritistas hacen un tipo de asociación.

Un espiritista dice «aparición», etc. Aunque me ofrece una imagen que no me gusta, obtengo una idea clara. Sé al menos

que algunos asocian esta frase con un tipo particular de verificación. Sé que algunos no lo hacen –las personas religiosas por ejemplo–; ellos no se refieren a la verificación sino que tienen ideas completamente diferentes.

Un gran escritor dijo que cuando era niño su padre le encargó una tarea y él de repente sintió que nada, ni siquiera la muerte, podría librarle de la responsabilidad [de cumplir ese encargo]; era su deber realizarla y ni siquiera la muerte podría hacer que dejara de ser su deber. Dijo que, en cierto sentido, esto era una prueba de la inmortalidad del alma, porque si esto pervive la responsabilidad no morirá. La idea viene dada por lo que llamamos prueba. Bueno, si eso es la idea, está bien.

Si un espiritista desea dar*me* una idea de lo que quiere decir con «supervivencia», puede decir todo tipo de cosas.

[Si pregunto qué idea tiene se me puede responder con lo que dicen los espiritistas o con lo que dice la persona citada por mí, etc., etc.]

Al menos [en el caso del espiritista] yo tendría una idea de aquello a lo que esta proposición va asociada, y obtendría una idea más y más precisa viendo lo que hace con ella.

Por ahora, apenas puedo asociar algo con ella.

Supongan que alguien, antes de ir a China y de no verme quizá nunca más, me dijera: «Quizá nos veamos después de muertos». ¿Diría yo necesariamente que no le entiendo? Podría decir [quiero decir] simplemente: «Sí. Le *entiendo* completamente».

Lewy: En este caso usted podría querer decir solamente que él expresó una cierta actitud.

Yo diría: «No, no es lo mismo que decir "Le tengo mucha simpatía"», y puede no ser lo mismo que decir cualquier otra cosa. Ello dice lo que dice. ¿Por qué usted habría de ser capaz de sustituirlo por cualquier otra cosa?

Supongan que digo: «Él usó una imagen».

«Quizás él vea ahora que estaba equivocado.» ¿Qué clase de observación es ésa?

«El ojo de Dios lo ve todo», quiero decir que en esta expresión se usa una imagen.

No quiero hacerle de menos [a quien dijo eso].

Supongan que le digo: «Usted ha usado una imagen», y que él dice: «No, esto no es todo». ¿Quizá me entendió mal? ¿Qué quiero yo hacer [diciendo esto]? ¿Cuál sería el signo real de desacuerdo? ¿Cual podría ser el criterio real de su desacuerdo conmigo?

Lewy: Que él dijera: «He estado haciendo preparativos [para la muerte]».

Sí, eso podría ser un desacuerdo, que él mismo usara la palabra de una manera inesperada para mí o sacara conclusiones que yo no esperaba que sacara. Yo sólo quería llamar la atención sobre una determinada técnica de uso. Estaríamos en completo desacuerdo si él usara una técnica que yo no espero.

Asociamos un uso determinado con una imagen.

Smythies: Eso no es todo lo que él hace, asociar un uso con una imagen.

Wittgenstein: Tonterías. Yo quería decir: ¿qué conclusiones sacan ustedes?, etc. ¿Se hablará de las cejas en conexión con el ojo de Dios?

«Él podría haber dicho igualmente tal y tal cosa». Esta [observación] está prefigurada por la palabra «actitud». Él no podría haber dicho igualmente otra cosa.

Si digo que él usa una imagen, no quiero decir algo que él mismo no diría. Quiero decir que él saca estas conclusiones.

¿No es tan importante como cualquier otra cosa qué imagen usa?

De determinadas imágenes decimos que podrían perfectamente ser reemplazadas por otras: por ejemplo, en determinadas circunstancias podríamos dibujar una proyección de una elipse en lugar de otra.

[Él *puede* decir]: «Estaría dispuesto a usar otra imagen, habría surtido el mismo efecto...».

Todo el *peso* puede estar en la imagen.

En el ajedrez podemos decir que la forma exacta de las figuras no desempeña papel alguno. Supongan que el mayor placer fuera ver a la gente montar a caballo; entonces, jugar a eso por escrito no sería jugar el mismo juego. Alguien podría

decir: «Lo único que ha hecho es cambiar la forma de la cabeza». ¿Qué más podría hacer?

Si digo que él usa una imagen estoy haciendo simplemente una observación *gramatical*: [Lo que digo] sólo puede ser verificado por las consecuencias que él saca o no saca.

Cuando Smythies no está de acuerdo yo no percibo el desacuerdo.

Lo único que no quería precisar eran las convenciones que él quería sacar a luz. Si yo quisiera decir algo más eso sería simplemente arrogancia filosófica.

Normalmente, cuando ustedes dicen que «Él es un autómata» sacan consecuencias; si lo apuñalan [no sentirá dolor]. Pero también pueden no querer sacar ninguna consecuencia así. Y eso es todo, lo demás son confusiones.